ШУТА

ИСКУССТВО КИНО

3 1962

А. КАПЛЕР:

МЕЧТАТЕЛИ

ВНИМАНИЕ АКТЕРУ!



С. ЦИМБАЛ:

ИСТОРИЯ ОДНОГО АКТЕРА

За круглым столом

ГОВОРЯТ МАСТЕРА МУЛЬТИПЛИКАЦИИ



М. ТУРОВСКАЯ:

ОЛЕГ ТАБАКОВ — АКТЕР ТИПАЖНЫЙ?

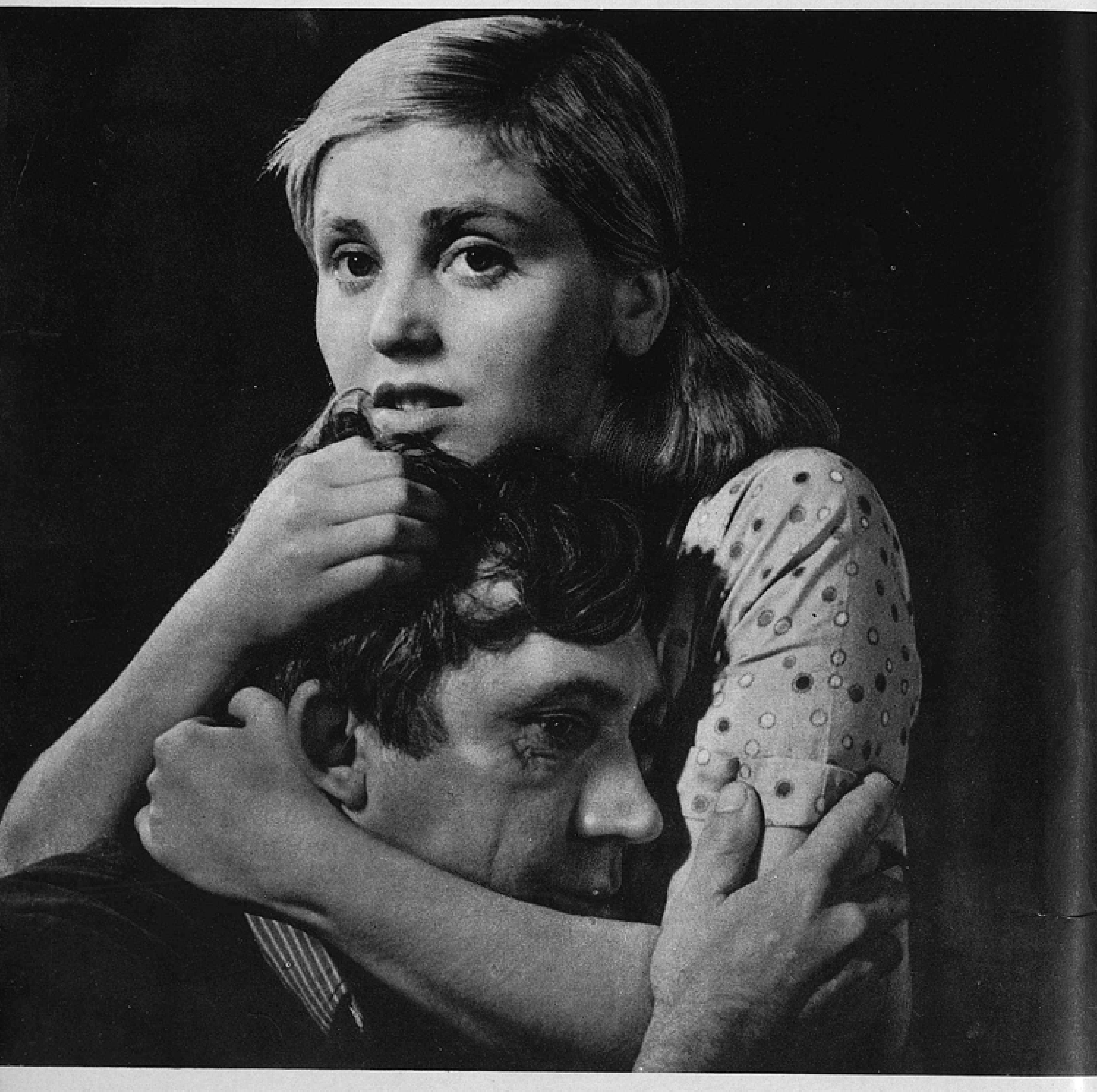
В ЧЕМ ИСКУССТВО МАРСЕЛЯ МАРСО?

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ:

ДОЛЖЕН ЛИ АКТЕР ДУМАТЬ?

ИТАЛЬЯНСКОМУ РЕЖИССЕРУ ОТВЕЧАЕТ АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

НАШИ ДРУЗЬЯ-АВТОМАТЫ



«Когда деревья были большими». И. Гулая — Наташа, Ю. Никулин — Кузьма Кузьмич

На 3-й странице обложки — фрагмент кадра из документального фильма «Ясмина» (Алжир)





3

МАРТ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ПОМОЧЬ ХОРОШЕМУ, ПОМЕШАТЬ ПЛОХОМУ!

Близится время, когда советские кинематографисты соберутся на свой первый, учредительный съезд. Теперь, после четырех с половиной лет работы Оргкомитета СРК СССР, мы с уверенностью говорим о том, что наш Союз способен оказать сильное влияние на все стороны жизни киноискусства. Это убедительно подтвердил IV пленум Оргкомитета. (Материалы о пленуме будут помещены в следующем номере нашего журнала.)

В Программе КПСС находят советские кинематографисты и содержание и стиль творческой работы.

Весь мир говорит теперь о революционном размахе решений XXII съезда КПСС. Чем дальше, тем яснее нам будет, как много действительно нового внес съезд в нашу жизнь.

Дух молодости, созидания — вот что ощущает художник, приобщившийся к мыслям, делам, планам нашей партии. Они полны оптимизма, счастливой уверенности в завтрашнем дне.

Но как далеки мы от того, чтобы смотреть на мир умиленно, через розовые очки! Принятая XXII съездом Программа учит нас видеть в современности — если понимать это слово широко — острую, напряженную борьбу между силами прошлого и силами коммунизма. Рисуя нашу эпоху как эпоху неизбежного перехода от капитализма к коммунизму, Программа открывает глубокий смысл будничных явлений повседневности, и в этом ее драгоценные уроки для художника. Она учит нас распознавать врагов и друзей и ясно определять свое отношение к тем и другим.

Советские кинематографисты не могут быть равнодушны к гражданским целям искусства. Пусть будут у нас фильмы монументальные или интимно-лирические, фильмы-поэмы или фильмы-сатиры, фильмы любых жанров и стилей, но мы не примиримся с фильмами, безразличными к жизни, к людям. Мы ни в коем случае не согласимся, что возможен талантливый фильм без ясной мысли, без граждански страстного отношения к жизни.

Нам не нужны догмы, мы не собираемся составлять кодекс правил для художника, но можно сказать уверенно на основании реального опыта: лучшие, любимейшие герои советского киноискусства — это люди, способные жить лучше и стать лучше. И отсюда ряд коренных эстетических свойств нашего искусства, а прежде всего — его способность возбуждать в человеке волю к созиданию.

Мы рады тому, что живет сегодня на экране образ инженера Бахирева, потому что для Бахирева дела заводские, дела производственные, словом, создание материальной базы коммунизма — это и есть глубоко личные и глубоко поэтические дела.

Мы рады образу скромной Саши Львовой, потому что она умеет верить людям, партии, и ее счастье — это частица счастья народа. Нам дорог и физик Гусев из фильма М. Ромма и Д. Храбровицкого, потому что он умеет видеть в жизни прекрасное и дрянное, светлое и темное, и делает шаг в будущее. Советская кинематография осознала, воплотила такого рода образы—список можно продлить намного,— значит, она твердо идет верным путем — несет народу радость и вдохновение.

Герой фильма «Девять дней одного года» видит взаимосвязь между тем, что происходит в нашей стране, и тем, что делается далеко за ее пределами. Он ясно сознает интернациональное значение своих исследований — и это так характерно для советского человека. Мы тесно связаны с судьбами всех народов мира, мы берем на себя немалую моральную ответственность за будущее человечества — и кинематография все более впечатляюще рассказывает об этом.

Или такая, скажем, сторона нашей жизни: в Программе говорится, что «простые нормы нравственности и справедливости, которые при господстве эксплуататоров уродовались или бесстыдно попирались, коммунизм делает нерушимыми жизненными правилами...» . Простые нормы нравственности и справедливости! Ведь это именно те нормы, которыми бесконечно дорожили Пушкин и Гоголь, Толстой и Чехов, все великие художники прошлого,— нормы здоровой человеческой морали. Только теперь они приобретают силу нерушимого закона. Искусство, и в частности киноискусство, вносит свою долю в утверждение нерушимых правил коммунистической нравственности. Это не значит, что искусство должно просто иллюстрировать живыми картинками отдельные положения морального кодекса коммунизма. Нет, искусство должно бороться за эти положения, показывать, как они побеждают в борьбе общественных сил, в схватке характеров.

Словом, Программа учит нас не тому, чтобы мы *выдавали* желаемое за действительное, — она учит *превращать* желаемое в действительное.

Нет для талантливого художника более дорогого слова, чем *правда*. В годы культа личности делалось немало поправок к правде, к простой, ясно видимой человеческими глазами правде. Нередко художник убеждал себя в том, что черное — это белое, а белое — это черное. Восстановление ленинских норм во всех областях жизни навсегда избавляет художника от малейшего разлада с правдой факта, правдой характера, правдой жизненных обстоятельств. Восстановление ленинских норм придает нашему искусству могучую силу — *силу моральной безупречности*.

Союз кинoработников выполнит свою задачу, содействуя появлению партийных, страстных произведений киноискусства.

Но для этого он должен занять более активные, чем до сих пор, позиции. И прежде всего в той области кинематографии, где лежат истоки всех ее творческих успехов,— в области драматургии. Нельзя уходить от все более разгорающихся споров о месте драматургии в киноискусстве.

Современное киноискусство немыслимо без глубины и многогранности образов. Зрители наших дней ждут от фильма содержательных мыслей о жизни, высокого оптимизма, основанного на понимании хода истории, и поэтому мы говорим, что драматург теперь — первое лицо в кинематографии.

Но мы допустили бы ошибку, если бы предположили, что современный сценарий представляет собой нечто незыблемое по традициям, по форме. Нет, сценарное мышление ищет новых путей! Это самая, может быть, молодая, неустоявшаяся, ищущая отрасль современной литературы. Нужны ли новые кинодраматургические формы? Безусловно. Они нужны потому, что киноискусство охватывает новые пласты жизни. Оно стремится осмыслить положение человека в сложном современном мире. Следовательно, оно ищет новые формы, новую композицию сценария. Советская кинематография была и остается искусством революционным, и ей всегда сродни все новое; ей не к лицу пристрастие к канонам, к шаблону.

Теперь много говорят и пишут об отмирании старых сюжетных форм. Что ж, эти рассуждения сами по себе нас не пугают, не озадачивают. Мы хорошо помним, что Горький и Чехов тоже ломали старые сюжетные формы. Некоторые их современники упрекали писателей в том, что они не владеют формой драмы. Это было близорукое заблуждение. Великие художники сломали и отбросили драматургические штампы — и дали новую жизнь драматургии. Им приписывали, выражаясь нынешним модным термином, *дедраматизацию*, то есть отказ от драмы. А на самом деле они создали подлинно современную для тех лет драму. Точно так же приписывалась все та же *дедраматизация* Эйзенштейну и Довженко, а на самом деле они искали и создавали новую кинодраматургию, свободную от штампов старых конфликтов, старых сюжетных ходов. Советские зрители одобрили уход кино в 30-х годах от слезливой мелодрамы, от штампованной комедии, они приветствовали

новый тип кинематографического романа и кинематографической комедии. Дух новаторства не покидал и не покидает наше искусство.

Но мы отличаем новаторство по существу от новаторства по внешнему виду. И это имеет прямое отношение к спорам о кинодраматургии наших дней.

Наш гость на Московском международном кинофестивале французский киновед Марсель Мартен выступил с речью о новом и старом в кино. Он осуждал как устаревшие многие отличные современные фильмы, даже «Похитителей велосипедов» Де Сика. За что же? За сентиментализм, как выразился Марсель Мартен. Раз в «Похитителях велосипедов» видна любовь к таким людям, как безработный Риччи, значит, фильм «сентиментален». Какие же фильмы по душе нашему французскому коллеге? Прежде всего фильмы драматурга и режиссера Антониони. В чем их отличие? В том, что они «без старья», говорит наш коллега. А что это значит в его понимании? В фильмах Антониони менее видна жизненная позиция художника. Ее как бы нет вовсе. Нет автора, есть поток жизни. Художник не вмешивается в жизнь, не проявляет ни любви, ни ненависти.

Но нам органически несвойственна безвольная позиция. Мы полагаем, что талантливый художник Антониони найдет другие режиссерские решения и другую сценарную форму, способную воплощать активное, творческое отношение к жизни.

Заметим кстати, рассуждения об отмирании сюжета часто используют сценаристы, просто неспособные выстроить сюжет. Они ссылаются на новейшие моды в этой области, чтобы оправдать свое профессиональное бессилие. Сценарий, построенный по принципу тяп-ляп, тоже выдают за новаторский.

Что же такое новое строение сюжета? Это новая точка зрения на мир, характерная для современника. Советская кинодраматургия способна сказать новое слово в развитии мировой драматургии, потому что советский художник хорошо знает, от чего зависят людские судьбы, как связан человек со всем, что происходит в мире. И в этом смысле наша кинодраматургия по характеру своему глубоко новаторская.

Существует мнение, что кино должно идти в сторону прозы. Может быть, это и так, но надо иметь в виду: только та литература, которая содержит в себе элемент драматизма, то есть показывает движение жизни, может быть примером для кинематографиста. Потому что кинематография была и остается искусством действия, а не обрывками туманных, рваных образов, мелькающих в безвольном сознании.

Существует мнение, что кино должно смелее сближаться с изобразительным искусством. Некоторые киноведы даже утверждают, что кино и есть один из видов изобразительного искусства. Очевидно, на этом основании некоторые режиссеры не придают особого значения сценарию, довольствуются полуфабрикатом, а главную ставку делают на оператора. Но фильмы при этом получаются бедные мыслью, неспособные увлечь зрителя.

Конечно, кинематография должна учиться многому у изобразительного искусства. Но прежде всего — передаче движения жизни. В конечном счете и в изобразительном искусстве мы должны находить силу действия, цельность формы.

У всех искусств может и должен учиться кинодраматург прежде всего умению выражать развитие жизни, великую борьбу за прекрасное. Вот это для него самое интересное у «соседей», у художников всех смежных искусств.

Говоря о новаторских поисках кинодраматургии, надо сказать еще вот что: не всякая старая форма сценария устарела. Вот, например, фильм Н. Фигуровского и Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими». Это, в сущности, традиционная киноновелла, написанная и поставленная по давно утвердившимся законам жанра. Но здесь привычная композиция нисколько не мешает раскрыть новое жизненное содержание.

Не надо ставить крест на всех старых драматургических формах только потому, что они старые. Надо отделять старое от устаревшего — это совсем не одно и то же.

Особого внимания заслуживает сценарий комедийного фильма. Пожалуй, кинокомедия потерпела в годы культа личности самый большой ущерб по сравнению со всеми жанрами. Острая сатира была в те годы не ко двору. Н. С. Хрущев напоминает нам о том, как необходима киносатира, какую пользу могут принести кинофельетоны. Действительно, нормальная, здоровая духовная жизнь народа немыслима без сатиры и комедии, как немыслим умный и здоровый человек без чувства юмора.

Можно ждать большого расцвета комедийных киножанров, потому что их истоки — в народном оптимизме. Мы рады успеху нового фильма Юрия Чулюкина по сценарию Б. Бедного «Девчата», потому что в основе этого фильма лежит не традиционное недоразумение, а живая схватка живых характеров, отражение того, что есть в действительности. Пусть комедия изобличает зло — это ее старая привычная обязанность, и пусть она учит любить жизнь — это новаторская черта советской комедии.

Кинематографическая общественность должна напомнить нашим кинодраматургам вот о чем. Кинематография получила новую технику — широкоформатный экран и другие прекрасные изобретения. Киноинженеры недовольны — слишком мало

картин поставлено для новых видов экрана. Почему же их немного? Потому что первое слово в освоении кинематографических новинок должен сказать д р а м а т у р г. Он должен поставить перед режиссером эстетические задачи, требующие расширения экрана.

И еще одна большая кинодраматургическая проблема, требующая внимания Союза: у в а ж е н и е к с ц е н а р и ю. Мы говорим, что кинематография творчество коллективное, что каждый участник фильма вправе высказать драматургу свои пожелания, советы, претензии и т. д. Это правильно, законно. Чем взыскательней к драматургу товарищеская среда — тем лучше. Драматург должен прислушиваться к мнению товарищей, должен обдумать их, не чваниться, принять дельный совет. Но есть разумный предел советов и переделок. Бывает так, что в производство запускается уж не сценарий, а поправки к нему.

Сценарист-делец не чувствует при этом ни недовольства, ни смущения — лишь бы снимали! Но художника это недостойно. Надо уважать труд писателя в кинематографии, дорожить его индивидуальностью, тщательно взвешивать достоинства, недостатки сценария и помнить о разумном пределе поправок.

Если мы хотим, чтобы в кинематографию пришли лучшие писатели всех поколений и трудились с наибольшей отдачей,— давайте беречь, уважать, ценить труд драматурга в кино!

В этом отношении Союз может сделать очень много, и прежде всего привить студиям уважение к писательскому труду, нетерпимость к сценарной халтуре.

Эта халтура — порождение обезличенных «кинофабрик», где запуск сценария в производство уподобляется промышленному конвейеру. Пора отказаться от такой «индустриализации». Небольшие, но жизнеспособные творческие студии привлекут к себе десятки новых писателей и наладят с ними отношения, достойные искусства. Переход к новым формам студийной работы потребует самой большой активности Союза кинработников.

Каждый режиссер будет в такой студии на счету и на виду, а потому станет невозможным многолетнее пребывание в должности режиссера человека, неспособного поставить хороший фильм. И здесь опять-таки необходима активная позиция Союза: поддержать талантливого режиссера и сказать суровую правду о людях, не оправдавших надежд, — это естественный и благородный долг общественной творческой организации.

Есть отрадные явления в нашей кинорежиссуре, заслуживающие самой доброжелательной, товарищеской поддержки. Появляются один за другим новые и новые одаренные дебютанты, вместе с мастерами старших поколений они с подлинным вдохновением работают над современными и притом крупными, серьезными темами. И, что очень важно, намечается очень широкий диапазон творческих различий — именно в этом году мы видим на экранах фильмы патетические и юмористические, фильмы-романы и фильмы-стихотворения, киногротеск и кинoновеллу. К этому многообразию мы стремились давно,— теперь оно становится реальностью.

Развертывая творческие дискуссии по основным проблемам кино, устраивая в то же время подробные, всесторонние и профессионально взыскательные обсуждения каждого фильма в отдельности, организации Союза научатся оказывать прямое воздействие на развитие киноискусства. На таких дискуссиях практика встретится с теорией. Давно необходима такая встреча.

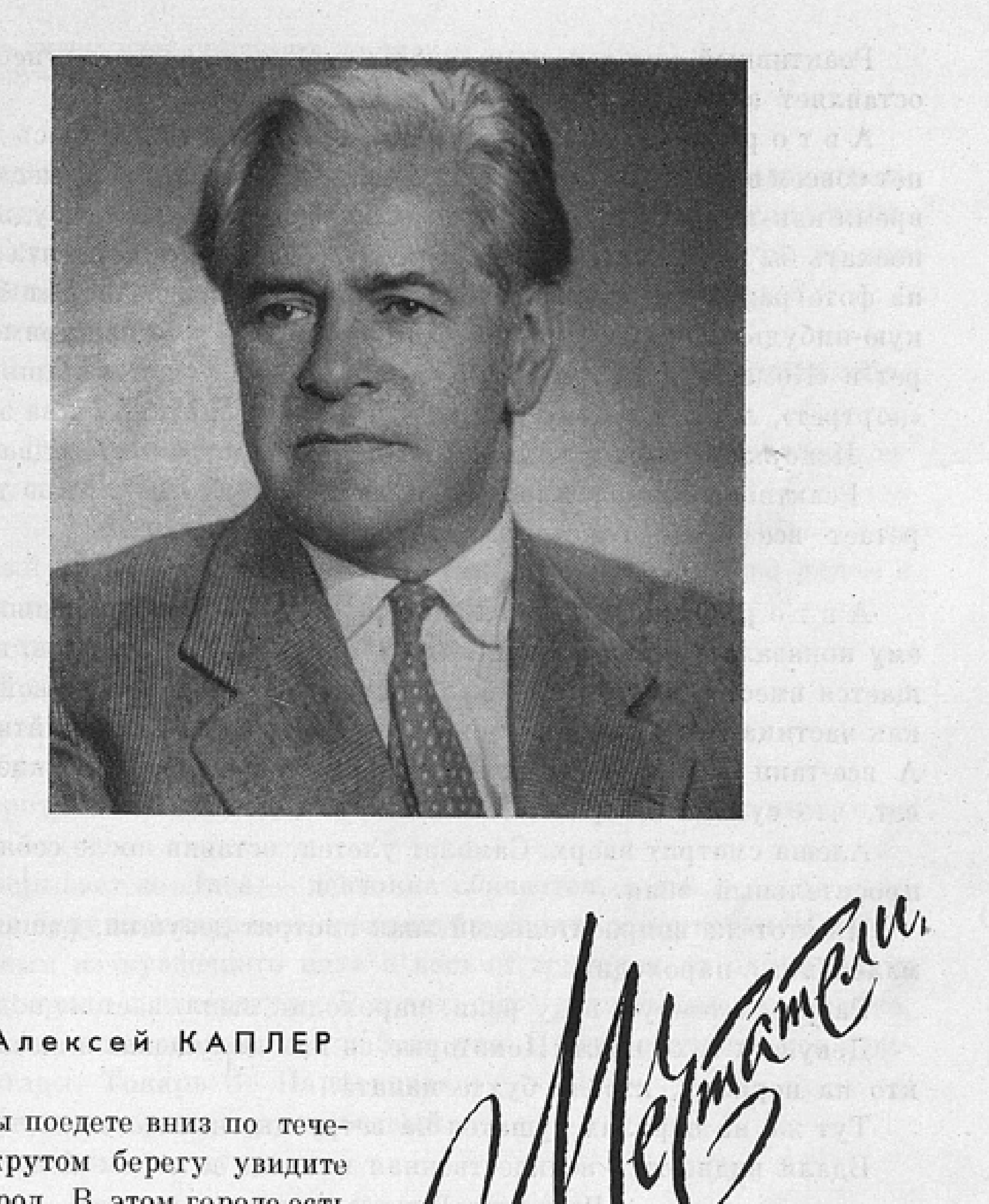
Ведь пренебрежение к сценарию, уверенность в том, что режиссер с оператором все вывезут,— это теоретическая безграмотность. И многие режиссеры болеют ею.

И пренебрежение к талантливому актеру — тоже своего рода теоретическая безграмотность. Она распространена весьма широко! Кстати сказать, в основе этого пренебрежения — пережитки прежних, отмерших теорий. Отмерших, но еще существующих в организме киноискусства.

В Союзе кинематографистов еще не научились вести товарищеские дискуссии. Захваливание плохих фильмов, равнодушное умалчивание о плохих сценариях — вот бедствие Киевской, Тбилисской, Ереванской и других студий. Тут и должен прийти на помощь Союз! Этика художника требует прямоты, честности высказываний о труде товарищей. Если бы республиканские Союзы воспитывали в коллективах высокие принципы творческой этики, меньше было бы самодовольства на Киевской студии, шире разворачивалось бы выдвижение режиссерской молодежи на Тбилисской студии, повысился бы уровень режиссуры на Ереванской студии.

Помочь хорошему в кинематографической жизни, помешать плохому — вот миссия нашего Союза!

Союз работников кинематографии был создан после XX съезда КПСС, и в основу его деятельности положены глубоко плодотворные, глубоко демократические принципы. Надо осуществлять эти принципы до конца, восприняв деятельный, боевой дух новой партийной Программы.





Мечтатели

Алексей КАПЛЕР

Автор. Если вы поедете вниз по течению Волги, то на крутом берегу увидите большой красивый город. В этом городе есть новые заводы, новая гидростанция, кварталы новых домов. Есть в нашем городе и своя комсомольская газета. Между прочим, я сам являюсь ее сотрудником. Недавно у нас случилось событие, которое взбудоражило весь город, а молодежь только о нем и говорит. Мне поручили расследовать дело, и я хочу рассказать о том, что узнал. Все началось тридцатого июня. Этот день круто повернул Алешкину жизнь...

В голос автора вплетается плеск воды у берега, шелест листьев, пересвист птиц.

Алеша — худенький мальчик, по виду лет шестнадцати,— лежит на берегу реки. Он в трусиках. Невдалеке аккуратно сложена его одежда. Сандалии стоят рядом. Два удилища воткнуты в землю и прижаты камнями. Лески заброшены в воду. Покачивается на воде лодка. В ведерке с водой плещутся две верхоплавки.

В траве — раскрытая книга. Алеша заложил руки под голову — он смотрит вверх, в сплетение ветвей, сквозь которые проблескивает солнце.

Реактивный самолет, напряженно гудя, вычерчивает в небе сложную фигуру. Он оставляет за собой ярко-белый след.

А в т о р. Алеша лежал и думал о том, что вот кончилось детство и завтра он станет совсем взрослым... Какой она будет — его жизнь? На душе было тревожно и в то же время как-то хорошо. Ужасно хотелось совершить что-нибудь необыкновенное... Вот поехать бы добровольцем на Кубу — там еще моложе ребята есть. Алеша видел их на фотографиях — с винтовками и пистолетами... А может быть, просто спасти какую-нибудь старую женщину... Дом в огне, он бросается прямо в огонь... Потом портрет в «Комсомолке»... И тут же мелькает мысль: вот видишь, какой ты мещанин — «портрет», лезет в голову разная чепуха. Презираю себя за это.

Искорки бегают в глазах Алеши, в них отражается движение его мыслей.

Реактивный самолет ввинчивается в небо. Белый след на темно-синем фоне приобретает все более отчетливые очертания.

А в т о р. О многом думал Алеша, мысли бежали, обгоняя одна другую, и вдруг ему показалось таким странным, что вот он лежит здесь, на этой полянке, и вращается вместе со всей землей, с ее сушами и океанами, с войнами и капиталистами, как частица всего этого сложного мира, где нужно еще найти свое настоящее место! А все-таки хотелось бы узнать заранее, как сложится жизнь, долго ли он проживет, что сумеет совершить?

Алеша смотрит вверх. Самолет улетел, оставив после себя белый, в полнеба, вопросительный знак.

На этот же вопросительный знак смотрят девушки, расположившиеся на палубе маленького пароходика.

Разрезая темную воду реки, пароходик выплывает из-под моста.

Девушки тихо поют. Некоторые из них полулежат в шезлонгах, другие сидят — кто на перилах, кто на бухте каната.

Тут же на перилах сушатся на ветру цветные косынки, купальники и полотенца.

Вдали виднеются величественная плотина и легкое белое здание ГЭС.

По улице Горького — что за походка!
Девчонка плывет, как под парусом лодка,—

запевает Зойка — маленькая бойкая девушка, сидящая на палубе в шезлонге. Она смотрит в зеркальце и подправляет линию бровей смоченными о кончик языка пальцами.

Прическа что надо, и свитер что надо;
С лиловым оттенком губная помада.

— Что это? — глядя в небо, задумчиво говорит Нюра.— Почему вопросительный знак? А?

...Идет не стиляжка — девчонка с завода,
Девчонка рожденья военного года.

Лиза отводит упавшую на глаза прядь волос.

— Это вопрос каждому из нас,— произносит она,— и всем вместе: как думаем жить?

— Не надо, Лиза, ей-богу, не надо. Ты так хорошо придумала — провести сегодняшний день на реке.

Это говорит Тамара, расчесывая свои длинные мокрые волосы и собирая их тугим узлом на затылке.

— Нет,— жестко отвечает Лиза,— не выйдет, от разговора не уйдете.

...Со смены идет, не судите по виду,—
Подружку ханжам не дадим мы в обиду,—

напевает Зойка.

Лиза переводит взгляд с одной девушки на другую. Теперь мы можем рассмотреть Лизу — ее прозрачные глаза, подвижные, темные брови, способные мгновенно выразить сложную смену чувств. В Лизином лице нет ни красоты, ни броскости, но оно освещено мыслью; угадывается человек властный, требовательный и умный.

— Зоя,— обращается она к маленькой бойкой девушке,— речь о тебе.

Зоя занята делом: она достала из сумки туфельки на тончайшем каблучке и собирается надеть их.

В ответ на обращение Лизы Зоя молча посмотрела на нее. В ее взгляде можно прочесть, что разговор на эту тему уже неоднократно велся и что ей совсем не хочется его возобновлять.

И пока нежелательный для Зои разговор все-таки происходит, сидящие рядом с ней девушки по очереди примеряют Зоины туфли на «шпильках».

— Я требую, чтобы ты объяснила свое поведение,— говорит Лиза.

— А что объяснять?

— Сама знаешь что.

Тамара наконец собрала и закрепила на затылке волосы.

— По-моему,— говорит она, — у каждого человека есть такое свое, что никого на свете не касается.

— Молчи,— резко обрывает ее Лиза,— девчонка сбивается, а ты...

— С завтрашнего дня буду подавать вам, товарищ бригадир, рапортички: «Гуляла с товарищем Де Ивановым из кузнечного цеха с восьми тридцати до одиннадцати ноль-ноль. До девяти говорили о литературе. В девять пять сели на скамью в парке, причем товарищ Де Иванов поцеловал меня в районе уха. Прошу обсудить мое поведение на собрании бригады. Токарь Зе Парфенова».

— Напрасно паясничаешь, разговор серьезный.

— Мне скучно, понимаешь — скучно!

— Стань на голову.

— Пожалуйста.

Зоя вскакивает и, пройдясь колесом, становится на голову. Ее маленькая стройная фигурка в узких брючках и светлой кофточке кажется мальчишеской.

— Зоя, перестань...

— ...где твоя девичья гордость? — стоя на голове, заканчивает фразу Зоя.

— С тобой никогда нельзя поговорить по-человечески. Кажется, воспитывали тебя, водили в детсад...

— Меня не в детсад, меня в бомбоубежище водили.

Зоя становится наконец на ноги, порывисто обнимает и целует Лизу, затем бросается снова в шезлонг.

— Я плохая, невоспитанная, а ты деспот. На голове не стой, с Митей не встречайся. Не бригада — домострой.

— Оставь...— говорит Тамара.

— Она меня ненавидит за то, что мальчишки за мной бегают, а за ней нет.

— Девочки, ради бога, только не ссорьтесь,— не поднимая головы от книжки, говорит Маша.

— А ты не вмешивайся. Твое дело — H_2SO_4. Зубри.

— Ну говори, говори...

— Никто за тобой не будет ухаживать потому, что ты какая-то ненормальная...

Тамара делает знаки Зое, пытаясь ее остановить, но та зашлась и не обращает на сигналы никакого внимания.

— Ты умрешь старой девой.

— Все? — говорит Лиза.— Теперь вернемся к делу.

— Не вернемся. Не хочу, и не хочу!

Зоя забирает у девочек свои туфли.

— А про Митю... не смей говорить. Ты его совсем не знаешь.

...Мчится мотоцикл с коляской.

За рулем — Митя Иванов, рослый, красивый юноша, гибкий, подвижный, порывистый. На заднем сиденье — Толя Карасев, в коляске — Валетов и на соединительной раме — еще одна личность, небольшого роста, тип с лисьей физиономией — Шурик.

Впереди, на дороге, Митя замечает двух девушек, аккуратно обходящих большую лужу.

Мотоцикл направляется прямо к ним. Из-под колес огромным веером разлетаются брызги воды.

Девушки, визжа, прижались к забору. Мотоцикл стремительно приближается, но в последнее мгновение Митя резко тормозит и осторожно проезжает по воде мимо девушек. Они улыбаются и слегка разочарованно смотрят вслед Мите.

Мотоцикл сворачивает с дороги к берегу и выезжает на полянку, где лежит Алеша.

— Прекрасно,— выходя из коляски, произносит Валетов.— Даже лодка здесь есть.

— Что это?..— указывая на небо, спрашивает Митя.

Гигантский вопросительный знак отчетливо виден на темно-синем фоне неба.

— Может быть, какой-нибудь реактивный Гамлет размышляет — «быть или не быть?»,— говорит Карасев.

— Нет,— не то серьезно, не то шутливо отвечает Валетов,— это знак времени. Были когда-то кресты, полумесяцы, свастики. А это — символ современного человечества.

Рука Валетова появляется на фоне неба.

Открыв багажник, Митя с Шуриком начинают выгружать из коляски чемоданчики и пакеты.

Карасев подходит к Алеше, наклоняется, поднимает раскрытую книгу. Смотрит на обложку — это «Дон-Кихот» Сервантеса.

— Я думаю, заснешь. Неужели кто-то читает еще эту бодягу? Алло!

Карасев хлопает Алешу книгой по плечу.

— А?.. Что? — приподнимается Алеша.

Карасев отступает на шаг и замирает по стойке «смирно».

— Разрешите обратиться, товарищ начальник.

Алеша окончательно вернулся из мечтаний на землю.

— Вы — мне?..

— Нам нужна ваша лодка,— бросив дурашливый тон, говорит Карасев.

— Моя лодка?

— Дело в том, что с нами, в некотором роде, жених, и мы должны привезти сюда его, в некотором роде, невесту,— шутливо говорит Валетов.— Вот, пожалуйста, Митенька Иванов — наша гордость и краса.

Митя подходит и ставит на землю чемоданчик.

— Дай-ка прикурить,— неожиданно тоном приказа говорит Валетов Шурику, доставая сигарету.

— У меня, простите, Михаил Петрович, нет спичек.

— Лови!

Валетов достает из кармана спички и бросает их Шурику.

Алеша внимательно смотрит на происходящее.

Шурик поймал спичечную коробку.

— Зажигай!

Спичка зажжена, Шурик выжидающе смотрит на Валетова. Тот неподвижно стоит с сигаретой во рту, не делая никакой попытки приблизиться к горящей спичке.

— Пожалуйста,— Прикрывая ладонями огонек, Шурик подносит его Валетову.

Однако тот и теперь ни на сантиметр не приближает сигарету к спичке, и Шурику приходится тянуться. Наконец сигарета зажжена.

— Брось,— приказывает Валетов, и Шурик бросает обгоревшую спичку, едва не опалив пальцы.

Алеша удивленно смотрит на все это.

Решив, что Алеша понял все должным образом, Валетов обращается к нему:

— Итак, молодой человек, мы берем вашу лодку и едем за невестой. Вопросов нет?

— Мальчики, укладывайте багаж,— говорит Карасев.

Все засуетились, собирают вещи.

Алеша бросается к лодке.

— Товарищи, лодка не моя. Мне одолжил приятель.

— Тем более... Мы, следовательно, берем ее не у вас, а у вашего приятеля.— посмеивается Валетов.— И вообще, эти «мое», «не мое» — дремучее собственничество.

Не обращая более внимания на Алешу, компания перетаскивает в лодку магнитофон, свертки, бутылки.

— Товарищи, я обещал лодку никому не давать. Понимаете, я дал слово.

Алеша решительно стал у Мити на дороге и не пускает его.

— А ну не мешай, малый!— Митя отстраняет Алешу от лодки.

— Я дал честное слово,— решительно говорит Алеша и, закрывая собою мотор, ложится на него.

Заминка. Митя не знает, как поступить.

— Подумаешь, Дон-Кихот нашелся, — говорит Толя Карасев, — «честное слово»...

— Честное слово? — Валетов тоже подошел к лодке.— Что это за зверь?.. Гм... Не слыхал. Мы, ученые, давно доказали относительность таких понятий, как честь, слово, мораль и тому подобное...

Борьба за лодку временно прекратилась. Все слушают Валетова.

— Только безнадежные идеалисты пользуются еще этой архаической классификацией.

— Вот дает, так дает!-- восхищенно произносит Шурик.

— Это в самом деле ученый? — тихо спрашивает Алеша у Карасева.

— Стираются грани,— отвечает Карасев,— разве теперь разберешь, где кончается доярка, где начинается доцент?

— Есть идея,— говорит Валетов.

Компания смотрит на Валетова: видимо, когда у того возникает идея — предстоит развлечение.

— А почему, собственно, нам не взять этого Дон-Кихота с собой?

— Зачем нам детский сад? — спрашивает Митя.

— Нет, не скажи, что-то в нем есть. Я это чувствую. Почему бы не принять его в члены «Двадцать первого века»? И пусть едет вместе с нами, а?

— Нет, что только Михаил Петрович придумает...

— Приступаем к приему. Ваша фамилия?

— Уточкин.

Фамилия показалась Шурику очень смешной.

— Уточкин, Курочкин, Цыпляткин, Яичкин, Желтков!

— Так,— строго говорит Валетов.— Имя?

Алеша молчит.

— Имя? — повторяет Валетов.

— Алексей,— после некоторого колебания отвечает Алеша.

— Занятие?

— Кончил школу...

— И какие планы?

— Поступаю на завод.

— Слушайте, Уточкин, хотите стать настоящим человеком?

— Я?

— Мужественным, смелым. Чтобы вас уважали. Сильным человеком, личностью. Вот, например, как Митя.

— Конечно. Вероятно, каждый бы хотел.

— Тогда вступайте в «Двадцать первый век». Для этого нужно выдержать три испытания. Согласны?

Алеша молчит.

— Первое — на смелость. Ну, например... прыгайте в воду. Живо!

— Я не... здесь глубоко...

— В воду! Мальчики!

Алешу хватают за руки, за ноги, раскачивают и швыряют в воду. Он захлебывается, взмахивает беспомощно руками и начинает тонуть.

— Весло!

Шурик протягивает весло.

На берегу Алеша отплевывается, дрожит, кашляет — вода попала в дыхательное горло.

— Вы не обиделись, надеюсь,— говорит Валетов.— Теперь второе испытание! Митя, водки!

Алеша — он не может еще говорить — замахал рукой, замотал головой — он не пьет.

— Наливай!

Митя лихо выбивает пробку и наливает полстакана водки.

— Пейте!

— Я непьющий!

— Все мы были когда-то непьющими,— бросает иронически Валетов.

— Я не могу.

— Все мы когда-то не могли. Ну, будьте мужчиной.

— Да не троньте его — не видите, что за цыпленок,— говорит Митя.

Алеша обиженно смотрит на него.

— Разве он способен?

— Давайте!

Алеша решительно берет стакан и отпивает глоток. Поперхнулся, закашлялся.

Компания выжидающе-иронически наблюдает.

Покосившись на них, Алеша вдруг залпом выпивает все до дна.

Закрыв ладонью рот, он недоуменно оглядывается по сторонам.

— Нет, вы просто молодец,— говорит Валетов и предупредительно спрашивает:— Еще?

Алеша с ужасом смотрит на него.

— Тогда третье испытание...

— Пароход! — кричит Шурик, указывая на реку, туда, где показался из-за поворота маленький белый пароходик.

— Ты бы лучше остался,— говорит Валетов.

Шурик прижимает руки к груди.

— Михаил Петрович, неужели я не понимаю деликатность?

— Ладно, грузитесь.

— Магнитофон не забудьте!— кричит издали Митя.

Шурик втаскивает Алешу в лодку.

Толя Карасев отвязывает ее от дерева.

— Что за шлюпка? — Тамара заглядывает за борт пароходика. Компания перебирается из лодки на нижнюю палубу.

Последним, поддерживая Алешу, поднимается Митя.

— Ну вот, явились — не запылились! — говорит Нюра.

Ввиду приближения мужчин Зоя поспешно приводит себя в порядок.

Другие девушки тоже забеспокоились — сдергивают развешанные по перилам лифчики и трусы.

Одна только Маша продолжает сидеть, уткнувшись в учебник химии.

Митя держится свободно, он здесь в своей стихии, знает себе цену.

— Как съездили?

— Съездили неплохо,— отвечает Нюра,— да вот на обратном пути случилась неприятная встреча.

— А ну доставайте,— командует Митя.

Из чемоданчиков и портфелей Шурик и Толя Карасев достают вино, закуску. Митя запускает магнитофон.

— Мы сейчас же отбудем,— продолжает он,— но желаем поприветствовать прославленную бригаду Елизаветы Васильевны Максимовой.

С верхней палубы пароходика, перегнувшись через перила, за этой сценой наблюдают несколько пассажиров.

— Молодежь,— одобрительно высказывается пожилой гражданин.

С треском вылетает пробка из бутылки с шампанским.

Первую стопку Митя подносит Лизе.

— В знак уважения.

Лиза резким движением закладывает руки за спину.

— Ладно, бог подаст. Подхалимством нас не возьмешь. Говорите: вам что нужно?

Вкрадчиво вступает Валетов.

— Елизавета Васильевна, говорят, недоразумения принесли людям зла больше, чем землетрясения. Мы приехали с самыми лучшими намерениями.

— Между прочим,— говорит Митя,— знакомьтесь. Валетов. Личность, учтите, замечательная. Может быть, гений.

— Я слышала о вас,—говорит Лиза,— и удивлена, что может быть общего у серьезного инженера с этой публикой? И вообще, зачем вы все сюда явились?

— Все объяснится, Елизавета Васильевна, все в свое время объяснится.

Шурик зазывает «к столу»:

— Прошу, девушки, а ля фуршет, пожалуйста.

Из-за перил появляется Алеша. Он стоит пошатываясь.

Лиза с удивлением смотрит на странную фигуру в трусах.

— Если хотите посмеяться,— обращается к Лизе Валетов,— интересный экземпляр. Уточкин! Сюда!

Алешу окончательно разморило. Пошатываясь, он идет к Валетову.

— Он, видно, потерял свои пеленки,— говорит Зоя.

— Откуда этот зяблик? — с удивлением смотрит на Алешу Нюра.

— Уточкин!

Алеша останавливается перед Валетовым, который, видно, собирается что-то продемонстрировать Лизе.

— Ч-ч-чего?

Валетов швыряет спички.

— Прикурить!

Алеша нарочно не поймал коробок — он падает на палубу.

Пауза. Алеша стоит пошатываясь.

— Я жду,— произносит Валетов.

Алеша вдруг поддает ногой, «зафутболивает» спички — они летят далеко в сторону.

— Вот видите — мы с достоинством,— шутливо говорит Валетов.

Шурик наклоняется, подхватывает коробок, зажигает спичку и подносит ее Валетову.

— Пожалста, Михаил Петрович.

При этом Шурик задевает Алешу, который и так с трудом держался на ногах, и тот плюхается на палубу.

— Что за пьяная фигура? — слышит он и, подняв голову, видит над собой Лизу.

Он видит ее сквозь мелькающие в глазах то сходящиеся, то расходящиеся круги, всю в переливающемся сиянии. Образ девушки прекрасен, но неустойчив. Алеша закрывает и открывает глаза — может быть, видение исчезнет? Но видение постепенно материализуется, становится все более реальным. Оно произносит:

— Фу, какая мерзость! — и уходит.

Восхищенно смотрит Алеша вслед.

Из репродуктора магнитофона слышится музыка.
Митя подходит к Зое.
— Пойдем?
Зоя поднимается, они начинают танцевать.
Валетов обращается к Лизе:
— Могу я с вами поговорить?
— Раз вы с этой компанией — нам разговаривать не о чем.
Валетов разводит руками.
— Воля ваша, но молниеносные выводы хороши в бою.
— Ну а в самом деле, что вас связывает?
— Самое интересное и самое современное, что только есть на свете, Елизавета Васильевна,— любовь к технике. Эти ребята занимаются со мной и, надо сказать, соображают. А в свободное время почему бы им не подурачиться, не поухаживать за девушками?
— И вы тоже собираетесь поухаживать? Или вы явились сюда заниматься техникой?
Митя и Зоя, танцуя, разговаривают:
— Ну как, не раздумала?
Зоя тряхнула головой — нет.
— Подрываем отсюда без шума. Машина на берегу. Прокачу знаешь с каким ветерком...
— Митька, Митька, до чего же ты все-таки сумасшедший...— с одобрением говорит Зоя.
Митя ведет ее к борту.
— Куда это ты собралась? — спрашивает Лиза.
— Мы едем кататься,— говорит Митя.
— Никуда она не поедет.
Митя берет Зою под руку.
— Зоя, я запрещаю.
— Послушайте, девушки, мы, кажется, живем в век спутников и кибернетики,— вмешивается в разговор Валетов.
Лиза берет Зою за руку.
— Иди на место. Иди, я говорю.
Но Митя не отпускает другую Зоину руку.
Нюра воинственно становится рядом с Лизой.
Эта сцена происходит возле сидящего на палубе Алеши.
Он поднимается и, пытаясь заступиться за Митю, говорит:
— Вы же не знаете. Она его невеста.
— Отстань. Адвокат нашелся.
Нюра отталкивает его, и Алеша шлепается на прежнее место.
Однако он тут же встает и на этот раз говорит Мите:
— А вы зачем ее насильно держите?
Тот отмахивается от него, и Алеша снова садится — на этот раз на бухту каната.
Митя тянет Зою за руку.
— Пошли!
— Не смей! — удерживает ее Лиза.

— Ну зачем же такая железная диктатура? — насмешливо говорит Валетов.— Девушка сама назначила свидание.

— Это правда? — спрашивает Лиза Зойку.— Ты договаривалась?

Зоя не отвечает.

— Зойка!

— Ну, правда, правда. Ну и что?

— Потом поговорим. А сейчас иди на место.

Но Митя все еще не отпускает Зою. Рядом с Лизой становятся Тамара и Маша. Они оттесняют Зойку от Мити.

— Если у вас такие вопросы решаются общим собранием...— натянуто улыбаясь, произносит Валетов.

Мгновение он и Лиза смотрят прямо в глаза друг другу. Их лица почти рядом. Кажется, Лизина злость и спокойная улыбка Валетова искрят, образуя огненную дугу.

— Ну что ж, надеюсь, мы еще встретимся, Елизавета Васильевна,— говорит Валетов.

Он отходит и направляется к лодке.

Визг. Это Шурик ущипнул кого-то из девушек.

— Шурик! — зовет его из лодки Валетов.

Но уже поздно. Скандал разгорается.

Магнитофон продолжает играть.

— Хватит, девочки,— раздается спокойный голос Лизы,— выбрасывайте все подряд. Маша!

Девушки поднимаются и идут вперед. Летят в воду бутылки, закуски, коробки.

Гражданин с верхней палубы огорченно замечает:

— Ну, это уже лишнее. Ребята со всей душой, повеселиться хотели. Молодежь ведь.

Девушки наступают.

Захватив магнитофон, в лодку садятся Карасев, Шурик и Митя.

— Скатертью дорога! — кричит Нюра.

— А это что осталось? — Лиза указывает на Алешу.

— Это не из их компании,— говорит Зоя,— он не с ними.

— Нет, я с ними,— восстанавливает истину Алеша.

— Ах, с ними? А ну, девочки...

Схватив Алешу, девушки выбрасывают его за борт, в лодку, на руки Мите и Шурику.

Лодка поспешно отваливает.

Девушки снова развешивают свои купальники и лифчики.

— Такой день испортили,— говорит Лиза с досадой и останавливается перед Зойкой, которая как ни в чем не бывало смотрится в зеркальце и подкрашивает губы.

— Ну, что с тобой будем делать? Не в свидании дело. Но ведь солгала. Соврала, понимаешь, нам соврала.

Линия не дается Зойке. Она стирает помаду и начинает заново.

— Лиза совершенно права,—откликается Нюра.—Не так мы уславливались жить.

Лиза поворачивается к подругам.

— Или вы раздумали, девочки?

— Нет,— говорит Тамара.

— Нет,— говорит Маша.

Лиза садится на перила пароходика.

— Если мы поклялись жить чисто, поклялись быть честными, принципиальными, смелыми... Так?

— Так, — говорит Нюра и подсаживается к Лизе.

— Если мы поклялись быть верными в дружбе, бескорыстными... Так, кажется, девочки?..

Остальные девушки тоже подсаживаются к Лизе. И Зойка — последняя.

Теперь они снова вместе, они прижались друг к дружке.

Встречный ветер треплет их волосы.

Портреты этих же девушек на Доске почета на улице, у заводской проходной.

На фотографиях они улыбаются.

Заложив руки в карманы, останавливается у Доски почета Валетов. Он рассматривает портреты один за другим. Рядом мотоцикл и вся компания, Алеша отстал — он идет, немного пошатываясь.

— До чего же все сознательные девочки,—говорит Валетов, переходя от одной фотографии к другой,— так и светятся новой моралью... Трогательно до слез. А если хотите знать, на примере этих девчонок раз плюнуть — доказать, что ничего не изменилось. Например, столкнуть их между собой — сразу проснутся нормальные человеческие инстинкты: ревность, зависть, стяжательство. Обыкновенные бабы... Вся эта бригада лопнет в два счета. Между прочим, Митя, я на твоем месте вот бы на кого обратил внимание,— Валетов указывает на портрет Лизы.— Вот это была бы победа. Скажи, что ты давным-давно ее любишь, что с Зоей возился нарочно, чтобы только дразнить Лизу. Учти, женщина поверит чему угодно, если сказать ей: «Я тебя люблю».

Из проходной завода появляется вахтер.

— Чего здесь околачиваетесь? А ну, давай проходи...

— А может быть, у нас тут дело...— говорит Толя Карасев,— может, мы под твою проходную бомбу подкладываем?

— Давай отсюда, кому говорю...— Вахтер достает свисток и, надув щеки, пронзительно свистит.

— Где бомба? — поворачивается Толя к приятелям.— Давайте сюда.

Из проходной выходит главный инженер завода Сергей Сергеевич с пожилым полковником.

— Наш главный!.. — шепотом говорит Митя и поспешно разворачивает мотоцикл.

Алеша остается на месте.

— Садись! — кричат ему.

— Эй ты, Дон-Кихот, беги!

Компания уезжает.

Вахтер, не переставая свистеть, бросается вслед.

Алеша, пошатываясь, стоит, загораживая дорогу Сергею Сергеевичу и его спутнику. Они останавливаются.

— Ты что стоишь? — говорит Сергей Сергеевич.

— Вот именно — стою, а не бегу,— с достоинством отвечает Алеша.

— Ну и что?

— А то, что я вас не боюсь.

— Ну и молодец. Сразу видно, что ты герой.

Вахтер, от которого скрылся мотоцикл, бегом возвращается и хватает Алешу за руку.

— Одного я все-таки поймаю...

Но Сергей Сергеевич делает ему знак не трогать мальчика, и вахтер нехотя отпускает Алешину руку.

— Адрес ты свой хоть помнишь, герой? — спрашивает Сергей Сергеевич.

— Красноармейская, тридцать три.

— Ну иди, иди домой. Иди.

Сергей Сергеевич и полковник уходят.

— А я никого не боюсь! — гордо говорит им вслед Алеша и уходит в противоположном направлении, распевая песню.

— Ну, с чего он нализался? — спрашивает Сергей Сергеевич, когда они отошли немного.

— Поди их разбери. Молодежь,— отвечает спутник Сергея Сергеевича седой полковник.

— Что ж, дружище, рассказывай, зачем вызвал меня, что за дело...— говорит Сергей Сергеевич.

Автор. В эту ночь Сергею Сергеевичу суждено было узнать страшную весть о судьбе своей семьи...

Друзья стоят на бульваре и молчат.

— Что ж делать,— говорит наконец полковник,— шестнадцать лет ты искал напрасно. Я обязан тебе это сказать. Ты должен знать...

Сергей Сергеевич держит в пальцах незажженную папиросу. Полковник протягивает ему горящую зажигалку, но Сергей Сергеевич не замечает этого.

— Когда это было? Зимой?

— В ноябре. Кажется, третьего ноября сорок второго. Я сам обнаружил этот список — такой аккуратный немецкий почерк...

Несколько мгновений друзья молчат, не глядя друг на друга.

— Оставь мне еще папиросу и иди. Поздно, — говорит Сергей Сергеевич.

Полковник уходит.

Сергей Сергеевич садится на скамью, вытянув и скрестив ноги, раскинув руки на спинке скамьи. Рядом — две папиросы и спички.

Никого вокруг. Ночь. Тишина.

Стараясь не шуметь, проходит Алеша по комнате. Ему приходится пробираться между обеденным столом, стульями и множеством кроватей и раскладушек, на которых спят его братья и сестры.

— Ну, где ты пропадал, горе мое?

Щелкает выключатель. Алешина мать, приподнявшись в постели, с ужасом смотрит на Алешу.

— Боже мой! Да от тебя водкой несет!

Алеша, пошатываясь, стоит перед ней.

— Ладно,— вздохнув, говорит мать,— ложись. Тебе утром на завод. Господи, что с ребенком!

Алеша идет на кухню. Здесь на сундуке его постель. На стене, над сундуком, вырезанные из журналов портреты Фиделя Кастро, смеющегося Лумумбы и маленькая фотография Николая Островского.

Алеша тушит свет и, не раздеваясь, ложится.

Тоненький лучик проникает сквозь дверь из комнаты. Переламываясь, луч рассекает пол, сундук, лицо Алеши и стену над ним.

Алеша лежит с открытыми глазами.

А в т о р. Он лег, и все закружилось вокруг. Что же делать, почему у него все так нелепо получается? Боже мой, что только она о нем подумала! И как все кружится, кружится, кружится...

Раздаются глухие удары. Они все громче, все ближе.

Алеша приподнялся, прислушивается. Удары подков совсем близко. Слышно, как конь остановился за дверью, как, бряцая доспехами, кто-то сошел с него.

Дверь открывается. Наклоняясь под притолокой, в кухню входит Дон-Кихот.

Вероятно, Алеша давно в дружеских отношениях с рыцарем — он нисколько не удивляется его появлению.

— Салют!— говорит Дон-Кихот.— Мечтаешь, как всегда? Что я вижу? Сердечная рана! Как это прекрасно! Я сейчас приготовлю драгоценный бальзам. Берем розмарин, масло, соль и вино...

В руках у Дон-Кихота оказываются какие-то бутылки и пузырьки. Он сливает их содержимое в кастрюлю, зажигает газовую горелку плиты и ставит кастрюлю на огонь.

Алеша садится.

— Я хочу с вами посоветоваться. Понимаете, у меня все время какие-то неприятности. Хочу сделать хорошее, а выходит собачья ерунда. И ребята меня вечно дразнят: «Дон-Кихот», «Дон-Кихот». Мы ведь в школе проходили ваш образ как отрицательный.

— Да что ты? — удивляется Дон-Кихот. Он присел на край кровати, уложил Алешу и прикладывает к его груди примочки.

— Честное слово,— говорит Алеша,— отрицательный.

— За что же?

— Ну, за мельницу, например.

— Разве я с ней плохо сражался?

— Нет, но надо, говорят, искать настоящих противников, понимаете...

— Слушай, Алеша. На свете есть добро и зло, — говорит Дон-Кихот, окуривая Алешу каким-то дымом,— и зла еще очень много — не упускай никогда случая сразиться со злом, заступайся за слабых. Бросайся в бой не задумываясь. Не боясь ничего, никого, никогда. Если враг в тысячу раз сильнее тебя — все равно бросайся в бой. Вот и все. Тогда ты станешь самым счастливым и ты покоришь свою Дульсинею... Ведь до сих пор ты, кажется, ее еще не встретил?

— Я... Нет...

— А Катя, которую ты в прошлом году провожал до троллейбуса?

— Ну что вы, детская дружба.

— Гм... Странно. А ведь рана глубокая... Э, постой, ты что-то от меня скрываешь.

Дон-Кихот опять наклоняется к Алеше, и вдруг вместо его лица перед Алешей лицо Лизы. Она улыбается. Сквозь ее лицо видны странные вращающиеся формы: не то какие-то неведомые галактики, не то нечто вроде моделей атомов и бегущих по своим орбитам нейтронов и протонов. Они то вспыхивают, то гаснут, образуя фантастический световой мир.

— Я должен так много сказать вам,— говорит Алеша.— Я всегда верил, что где-то есть идеал, где-то есть самая прекрасная, самая чистая, самая гордая. И вот я наконец нашел вас...

Лицо Лизы совсем-совсем близко.

Алеша лежит все так же с открытыми глазами на своем сундучке, смотрит вверх на преломляющийся лучик.

— Тушите свет...— слышится из комнаты голос матери, и полоска света гаснет.

Все так же, не изменив положения, сидит на скамье Сергей Сергеевич. Так же лежат рядом с ним две папиросы и спички, но уже не ночь, а яркое солнечное утро. Пересвист птиц. Ветер шевелит листву деревьев.

За спиной Сергея Сергеевича высоко поднимается и падает, рассыпаясь и сверкая на солнце, водяная струя: поливают сквер. Раздается мощный, неторопливый, густой заводской гудок. Откликается другой, третий.

Сергей Сергеевич поднимается со скамьи.

Постоял. Пошел.

На тротуаре он сразу попадает в толпу спешащих людей.

У входа в административное здание — Алеша. Он заглядывает в бумажку, подходит к двери, но войти не решается.

Бегло взглянув на Алешу, проходит Сергей Сергеевич. Взявшись за ручку двери, он останавливается и оглядывается.

Алеша все так же стоит на месте.

А в т о р. Значит, их убили еще в сорок втором, а он искал все эти годы мертвых, мертвых...

Сергей Сергеевич подходит к Алеше, хмуро, исподлобья рассматривает его.

— Новичок?

Алеша утвердительно мотнул головой.

— Сколько лет?

— Семнадцать.

— Вчера, что ли, отпраздновал?

Алеша молчит, смотрит в землю.

— Отец есть?— И, не дав ответить, поняв, что отца нет, спрашивает: — Семья большая?

— Семеро.

Сергей Сергеевич молчит, легонько раскачиваясь с каблуков на носок, все так же хмуро смотрит на Алешу. И вдруг говорит:

— Пошли.

А в т о р. Главного инженера ждали десятки людей в это утро. В три голоса звенели телефоны — прямой, внутренний, городской. Нина, секретарь главного, не успевала отвечать: «Нет... Нет, не приходил... Нет, его нет...»

Сергей Сергеевич идет по цеху.

Алеша следует за ним. Он косится на сноп искр, летящих как будто прямо на него; вздрагивает, когда из-под ног вдруг с оглушительным свистом вырывается пар, когда над самой, кажется, головой проносится огненная болванка. А то полыхнет неожиданно жаром из открывшейся пасти нагревательной печи. Сергей Сергеевич то и дело отвечает на приветствия. С недоумением смотрят рабочие вслед странной паре.

А в т о р. Он рассказывал Алеше о заводе, он видел все, что делается вокруг, и в то же время другой человек в нем говорил: «Неужели конец, неужели действительно нет на свете ни Машеньки, ни Бориса... Но ведь это значит — ничего нет: ни вот этой пылинки на станке, ни неба, ни людей вокруг. Ничего больше для меня не существует».

В кузнечном цехе Сергей Сергеевич останавливается. Алеша с любопытством заглядывает сквозь водяную завесу в огненное чрево печи.

— А когда-нибудь ты задумывался над смыслом всего этого? — говорит Сергей Сергеевич.

В цехе стоит грохот, и говорить приходится очень громко.

— Смысл? — переспрашивает Алеша.— Чего?

— Ну, всего. Жизни, того, что люди рождаются, живут.

— Конечно, я об этом думал. Еще в девятом классе.

— Гм... У вас что же, в девятом классе проходили смысл жизни?

— Я просто сам так... думал.

— Ну-ну... У тебя папиросы не найдется? Ладно, нет — и не надо. Пошли.

А в т о р. И вдруг Сергея Сергеевича почему-то охватила такая жалость к этому мальчику. Все вокруг показалось другим. Как мог он минуту назад отделять себя от этих людей, от своих товарищей. «И этого Алешу,— думал он,— я не оставлю, ни за что не оставлю».

Алеша удивленно смотрит на главного инженера, который почему-то обнял его за плечи и так идет с ним по заводу.

Вдруг Сергей Сергеевич останавливается. В строгом порядке стоят ящики, наполненные сверкающими шариками.

Сергей Сергеевич берет один из них, и мы видим во весь экран ладонь и покачивающийся на ладони блестящий шарик.

— Сделать его совсем нетрудно,— звучит голос Сергея Сергеевича,— но, чтобы ответить высоким требованиям, он должен пройти суровую закалку в высоких температурах, потом грубую опиловку, затем шлифовку, затем доводку и еще полировку. Только тогда он выдержит все испытания и будет верно служить людям.

Алеша очень внимательно слушает. Сергей Сергеевич бросает шарик в ящик к сотням таких же блестящих маленьких шаров и идет дальше.

Он идет неторопливо, глубоко засунув руки в карманы пиджака.

— И каждому из нас, брат,— говорит он,— чтобы стать настоящим человеком, тоже... другой раз так пополируют — только держись...

Внимательно слушает Алеша.

У входа в пятый цех приходится обойти тележку, которую нагружает стружкой старая женщина.

— Доброе утро, Сергей Сергеевич,— говорит она.

— Здравствуйте, тетя Мотя.

Из-под современных токарных автоматов тетя Мотя самыми обыкновенными деревенскими вилами вытаскивает стружку. Она грузит ее, как сено, в тачку. Рядом стоят еще два инструмента тети Моти: метла и лопата.

Алеша прикасается рукой к горе стружки. Она причудливо завивается, играет всеми цветами радуги.

— Как красиво,— говорит Алеша.

Сергей Сергеевич усмехается.

— Половину металла, к сожалению, выбрасываем на эту красоту.

Они останавливаются перед пролетом, над которым развернут кумачовый плакат: «Бригада Максимовой борется за план 1964 года».

— Где бригадир? — спрашивает Сергей Сергеевич девушку в голубой косынке.

Девушка поворачивается, и Алеша узнает Тамару, одну из тех, кто был на пароходе, кто видел его вчерашний позор.

— Скажите Максимовой — товарищ в вашу бригаду. Ну, Алексей, действуй.

— Сергей Сергеевич,— укоризненно разводит руками толстяк, останавливаясь перед главным инженером,— ведь на девять было назначено совещание.

Толстяк, видимо, шел быстро и запыхался. Он вытирает платком лысину и затылок.

Сергей Сергеевич взглянул на часы.

— Ты провел?

— Провел, конечно, но...

— Вот и хорошо. Не забудь галочку поставить,— уходя говорит Сергей Сергеевич.

— Что?

— Галочку, галочку не забудь поставить.

Главного инженера наконец разыскали и другие лица, которым он был нужен. Окруженный перебивающими друг друга, о чем-то спорящими людьми, Сергей Сергеевич уходит.

— А я надеялась, что вы вчера все утонули,— говорит Тамара Алеше.— Смотрите, девочки, какой мы подарок получили!

— С ума сойти!

Алеша стоит понурив голову, уничтоженный приемом.

— Ничего, Лиза сейчас вернется, она его живо наладит.

— Эй, девчата! — кричит рыжий паренек из соседнего пролета.— Зачем вам парня назначили? На развод?

— Брось безобразничать! — обрывает шутника молодой рабочий Илья.— Не обращайте внимания, девчата.

— Ну погоди, придет Лиза — получите.

Лиза входит в кузнечный цех.

Воздух сотрясается от оглушительных ударов гигантских гидравлических молотов.

А в т о р. Лиза шла к этому человеку, глубоко презирая его. Все ей было в нем ненавистно. Он славился тем, что сбивал с пути заводских девчонок. И Лиза считала себя просто обязанной спасти от него Зойку.

Лиза идет по цеху. Вокруг тяжелое дыхание молотов, как бы набирающих силы для удара,— и удары, удары, удары.

А в т о р. Она была убеждена, что работа человека и его душевные свойства— это нечто единое. А тут — лучший на заводе молотобоец, и он же отвратительный, самоуверенный тип.

Лиза останавливается.

Удар.

Удар.

Митя — воплощение силы, повелитель металлического чудовища — стоит перед Лизой, освещенный отсветами нагревательных печей. Слитый воедино с могучей машиной, с огнем печей, он кажется поразительно красивым.

Подручный подает поковку. Бьет молот. При каждом ударе трепещет красный флажок, прикрепленный к станине молота. Митя ловко поворачивает длинными клещами только что образовавшийся огненный шар, окруженный пламенным поясом.

Второй удар — пояс обрублен, и Митя перебрасывает шар налево, в кучу таких же только что откованных шаров, которые горят всеми оттенками красного, оранжевого, малинового цвета. Остывшие чернеют внизу.

И вдруг — задержка. Подручный — могучий, лоснящийся человек — достал из нагревательной печи новую огненную поковку, но, вместо того чтобы подать ее Мите, застыл со щипцами в руках, недоуменно глядя на Лизу, стоящую рядом.

Митя свистит, и подручный, опомнившись, подает поковку.

Не обращая на Лизу внимания, Митя продолжает работать.

Выждав паузу, когда подручный замешкался, вынимая из печи очередную поковку, Лиза, нахмурившись, обращается к Мите:

— Я пришла предупредить вас.

Митя слушает, не глядя на Лизу. На его лице появляется насмешливая улыбка.

— Если вы не оставите Зою в покое...

Не дав ей закончить фразу, Митя приводит в движение молот. Раздается оглушительный холостой удар.

Лиза невольно вздрагивает. Не поворачиваясь к ней, Митя улыбается.

Удар молота.

— Я не позволю сбивать девчонку с пути!— кричит Лиза.

Удар.

— Вы не имеете права...

— Сходи за поковками,— говорит Митя подручному,— живо!

И когда тот уходит, Митя обращается к девушке:

— Не сердись, Елизавета Васильевна.

Он подходит к Лизе вплотную, смотрит на нее, недобро усмехаясь.

— Слушай, а что, если я тебя сейчас поцелую?

Лиза испуганно отступает.

— Я ведь давно тебя приметил. Скажи — колючка, недотрога. Думаешь, Зоя? Девчонка! Она мне только и нужна тебя дразнить, злить тебя, понимаешь?

Митя врет вдохновенно — у него несомненный талант лгуна. Он стоит возле Лизы, на две головы выше ее, сильный, красивый. Даже испачкан он как-то декоративно.

А в т о р. Лиза слушала, понимая, что это чепуха, ложь, но все в ней отзывалось так, будто ей были необходимы эти слова, будто она давно ждала их.

Подручный вернулся с тачкой поковок.

— Подавай! — кричит ему Митя.— Минуту, Елизавета Васильевна.

Подручный достает из печи раскаленную поковку и бросает ее на наковальню.

Несколько мгновений Митя работает. Подчиняясь ему, гигантский молот вздыхает, взмывает вверх и стремительно падает, нанося нежные, точные короткие удары.

Митя работает длинными кузнечными клещами, как ювелирным инструментом. В каждом его движении виден истинный художник.

Последнее касание молота — и Митя бросает к ногам Лизы откованное из стали огненное сердце. Оно лежит на железной плите пола, как живое.

— Ге... — заржал подручный. — Вот это отковал! В смысле — я вас обожаю!

Лиза резко поворачивается и уходит.

Смех несется ей вслед.

Митя вдруг обрывает подручного.

— Подавай!

Огненная поковка ложится на молот, но Митя стоит, опираясь на клещи, и смотрит вслед уходящей девушке. Отсветы пламени пробегают по его лицу. И можно заметить смятение в Митином взгляде. На полу остывает стальное сердце. Митя поддевает его клещами и кладет возле себя.

Лиза бежит по заводу — из цеха в цех, через переходы, не замечая ничего вокруг.

Водитель автотягача отчаянно гудит, чуть не наехав на нее. Чертыхается старый рабочий, которого она едва не сбила с ног. Удивленно оглядываются работницы. Сворачивает круто в сторону тележку со стружкой тетя Мотя. Лиза быстро проходит мимо и, с трудом переводя дыхание, останавливается возле своего станка.

Алеша поворачивается и видит Лизу. Она молча рассматривает Алешу.

— Смотри, какое сокровище нам подбросили. Скажи, что бригада наотрез отказывается,— не замечая состояния Лизы, говорит Тамара.

— Что же ты молчишь, Лиза?— хмурится Маша.— Скажи ему, пусть идет.

— Идите,— как-то безразлично говорит Алеше Лиза,— в бригаду мы вас не возьмем.

— Счастливого пути,— зло бросает Маша.

К станку Нюры подходит долговязый Илюша Горский.

— Нюр, а Нюр,— негромко говорит он, протягивая два ярко-зеленых билета,— я на сегодня взял в кино.

Лиза забирает у Нюры билеты, которые Илюша успел ей сунуть в руку, и возвращает ему.

— Иди, иди. Будешь сидеть один на двух стульях. Даже удобней.

— Что-то ты из себя много строишь. С тем не дружи, на того не смотри. Диктаторша...— Илья вдруг разозлился,— за звание бригады комтруда бороться не хотите... У них, видите ли, более высокие требования... А другие —моль? Только показатели портите. Если хочешь знать — это политическое дело...

— Ха! Убил! Наповал!

— Стали на принцип! А чем вы лучше других? В чем ваши такие обязательства?

— Просто делаем то, что считаем правильным,— отвечает Лиза и поворачивается в сторону Алеши.— Вот, например, берем в бригаду его...

Алеша, потрясенный, слушает Лизу, не веря еще этой перемене в своей судьбе.

— Хотя это уже испорченный тип. И сделаем из него рабочего. И без никаких обязательств. Ясно?

Алеша облегченно вздыхает.

— В понедельник с утра станете на стружку. Тетя Мотя, объясните товарищу его обязанности.

Длинный пролет заводского корпуса. Алеша везет железную тачку, нагруженную стружкой.

На высокой куче стружки, отсвечивающей всеми цветами радуги, лежит Алешин инструмент — вилы, лопата, метла.

Навстречу Алеше проезжают автотягачи и автокары, впереди которых на подножке стоят веселые девушки, как фабричные значки на автомашинах.

Из соседнего пролета появляется тетя Мотя с такой же, как у Алеши, тачкой и везет ее вслед за ним.

А в т о р. Изо дня в день Алеша возил стружку. В этой работе было что-то бессмысленное. Ну что, в самом деле, с этими тачками и вилами — они тут как какие-то ископаемые доисторические животные.

Алеша везет свою тачку со стружкой по пролетам цеха, мимо новеньких автоматических станков, по переходам заводских корпусов.

А в т о р. Неужели никто ничего не придумал с этой чертовой стружкой?

— Эй, ты, тетя Мотя! — кричит Алеше паренек из соседнего пролета.— Не стыдно тебе за девчонками стружку подбирать?

— Закрой фонтан, надоело! — обрывает его молодой рабочий Вася, маленький рыжий человек.

Алеша достает вилами стружку из-под станков, нагружает тачку и снова везет ее.

А в т о р. Сколько металла, который добывается человеческим трудом, пропадает. И чтобы снять эту стружку, нужен снова напряженный труд, станки, миллионы рабочих. Затем стружку отправляют обратно на металлургический завод, там ее снова превращают в металл, привозят сюда и снова половину выбрасывают в виде стружки. Сумасшествие какое-то! Как же страна терпит это? — думал Алеша.— Почему никто не кричит «караул»? Нужно сказать! А что он мог сказать? Наверно, инженеры сто раз все обсуждали, пробовали. И вдруг у Алеши мелькнула идея.

На этих словах Алеша нечаянно переворачивает тачку, и гора стружки рассыпается во все стороны.

Раздаются гудки автокаров, возмущенные крики, сигналы тягачей.

Алеша ухитрился рассыпать стружку в самом неподходящем месте — на скрещении заводских потоков — там, где соединяются транспортные коридоры корпусов.

Алеша стоит в недоумении. Со всех сторон на него кричат.

А в т о р. И идея безвозвратно выскочила у него из головы. А это была, кажется, хорошая идея.

Гудят автокары, машут руками и сердито кричат рабочие.

Раздавленный всем происшедшим, Алеша стоит, не зная, что делать.

Конец смены. Рабочие останавливают станки.

Гремит радио: «Бригады Иванова и Гутина выполнили суточную норму на триста процентов. Бригада Елизаветы Максимовой завершила план 1964 года. Горячо по-

здравляем товарищей с трудовой победой. Слушайте объявление. Все рабочие завода приглашаются в пятый цех на митинг».

Под этот текст девушки Лизиной бригады убирают рабочие места. Кое-кто из них успевает одновременно привести в порядок прическу, попудриться и подкрасить губы.

Рабочие и работницы других пролетов поздравляют девушек. Возле Лизы — смущенный Алеша.

Завязывая на затылке концы голубой косынки, Лиза отчитывает его:

— Не воображайте, Уточкин, что наш праздник помешает мне сделать вам выговор. Вы задержали на полчаса все движение. Учтите. У вас руки дырявые...

— Я учту, Елизавета Васильевна. Только я хотел поговорить с вами о стружке.

— О чем?

— О стружке.

— Лучше бы вы научились делать эту работу, чем на нее жаловаться.

Во время разговора Лизы с Алешей цех заполняется рабочими.

— Вы меня не поняли...

— Поняла. И на другую работу вас не переведу. Ведь вы этого хотите?

— Этого. Только совсем в другом смысле. Я хочу с вами посоветоваться — как бы совсем уничтожить стружку. Вообще. Понимаете?

— Я понимаю, что вам нужно подтянуться, товарищ Уточкин. Иначе мы попрощаемся с вами. Совсем. Вообще. Ясно?..

В цехе накапливается все больше народа. Ребята из заводской киностудии тянут кабель, устанавливают осветительные приборы.

На возвышение в глубине цеха поднимаются несколько человек. Среди них Сергей Сергеевич, Илюша Горский и другие. Ярко горят осветительные приборы.

Бригада Максимовой тесно стоит в гуще толпы. Несколько в стороне — убитый своими несчастьями Алеша.

Вася — по совместительству заводской кинооператор — ищет выигрышную точку, приседает, забирается на возвышение.

— Дорогие товарищи! — говорит Сергей Сергеевич.— Хочу вам сообщить о большом событии. Мы с вами как-то привыкли считать свой труд будничным. Но вот сегодня, простите за громкие слова, ветер великой эпохи врывается в наши цеха. Товарищи! Нам оказана большая честь и большое доверие — нам поручен заказ для одной очень ответственной работы. Название ее «Венера»...

Гул проходит по цеху.

— Понимаете ли вы, что это значит?

Цех отвечает аплодисментами.

— Мы восхищаемся успехами нашей науки в завоевании космоса, но мы с вами никогда не видели ученых, которые этим занимаются. Какие они? Чем отличаются от нас, простых смертных?

Улыбаются незнакомые заводу люди, стоящие рядом с Сергеем Сергеевичем.

— Знакомьтесь, товарищи, трое из этих удивительных людей пришли сегодня к нам. Вот они.

Буря оваций проносится по цеху.

— Заказ, который мы получили, не очень велик, это только маленький винтик гигантского механизма. Но, сами понимаете, какая ответственность за него, какая чистота и точность потребуется от рабочих... И вот мы тут посоветовались и при-

няли решение — поручить это одной бригаде, которая трудится неплохо, но звания еще не имеет... кажется, они сами считают, что не доросли до этого... а вот у нас на них большие надежды. Я о бригаде Лизы Максимовой. Как вы считаете, товарищи?

Аплодисменты.

— Выходите, девушки.

— Пошли,— говорит Лиза подругам, стоящим рядом с ней.

Девушки продвигаются вперед. Алеша остается на месте.

— Что же вы? — оглядывается Лиза.— Вы пока еще член бригады.

Под аплодисменты всего цеха бригада поднимается на возвышение.

Алеша становится последним, стараясь спрятаться за спину Зои.

Оператор Вася нацеливает объектив кинокамеры на девушек.

В толпе стоит Митя, за его спиной — Валетов.

— Как с Лизой? — шепчет он.— Подвигается?

— Слово просит наш гость,— говорит Сергей Сергеевич,— товарищ Петров.

И вот Петров делает шаг вперед. Это человек лет сорока — сорока пяти, с гладкой, как шар, наголо выбритой головой, с умными глазами, наполовину спрятавшимися под густыми, мохнатыми черными бровями.

— Дорогие товарищи! Здесь говорилось, что вы не видели тех, кто работает над завоеванием космоса. С сегодняшнего дня — это вы сами. Не важно, какая доля будет сделана вашим заводом, какая доля — тем или иным институтом или ученым. Вся страна делает эту работу. И мне хочется сегодня вспомнить об одном из тех, кто начинал ее, — об одном друге юности, от которого у меня осталось на память вот это.

Он откалывает прикрепленный к борту пиджака маленький комсомольский значок. Старый значок лежит в раскрытой руке Петрова. На нем три буквы — «КИМ».

— Это были времена, когда нашей мечтой был еще только полет в стратосферу. Видите, как давно это было, как далеко мы с вами ушли с тех пор...

По мере того как говорит Петров, на лица слушающих наплывают картины последних приготовлений к пуску стратостата. Мы видим прекрасное лицо юноши-стратонавта в шлеме, напоминающем водолазный. Улыбка — добрая, светлая — освещает его.

Взволнованно прощаются с юношей окружающие. Пожимают руки, обнимают. Он отвечает на рукопожатия и взглядом ищет кого-то, и не находит, и снова светло улыбается товарищам. Щелкают фотоаппараты.

А вдалеке из-за ангара выглядывает девушка — совсем молоденькая, почти девочка. Она закусила платок и смотрит туда, где ей не разрешается быть, где провожают ее любимого.

И вдруг мы слышим, как во всю силу своих инструментов зазвучал симфонический оркестр...

И, отделясь от земли, поднялся в воздух стратостат.

Все головы подняты вверх.

Выше, выше взлетает стратостат.

... Далеко внизу видна земля. Все более общими становятся очертания ее, все более и более туманными. Вот показались внизу облака и закрыли землю.

С огромной силой звучит музыка.

Тревожно глядит вверх девушка. Ее глаза полны слез.

У приборов наблюдатели. Ищут в небе затерявшуюся точку.

Загораются звезды в небе, и летит в бесконечность шар стратостата. Прекрасный юноша со светлым лицом смотрит уже не вниз, на оставленную землю,— он видит просторы вселенной...

Обрывается музыка. Мы слышим голос Петрова.

— Никогда больше мы его не видели...

Слушают девушки, слушает цех, слушает Алеша. В нем борется интерес к тому, что говорит Петров, с чувством своего несчастья. По временам воспоминание о пережитом позоре вновь охватывает его.

— И у меня остался его старый комсомольский значок,— говорит Петров.— Я хочу подарить его одному из вас, одному из тех ребят, которые первыми войдут в коммунистическое общество. Когда станет трудно, пусть вспомнят Николая и всех героев, которые отдавали жизнь за нас с вами, за наше будущее.

И тут происходит невероятное.

Ученый делает шаг вперед и прикрепляет значок к груди... Алеши.

Кто-то хочет что-то сказать, но громовой вал аплодисментов покрывает все. Алеша стоит ни жив ни мертв.

Ученый обнимает и крепко целует его.

Овация.

Кинооператор Вася судорожно ловит кадр.

Народ начинает расходиться.

Спускаются с возвышения девушки, ученые.

Сергей Сергеевич ободряюще улыбнулся Алеше, который все еще стоит в растерянности.

Алеша подходит к нему.

— Может быть, его в комитет комсомола сдать? Какое же я имею право? Как-то глупо получилось.

— Да...— улыбается Сергей Сергеевич,— положение... Выходит, наградили, а теперь отрабатывай...

— Я серьезно...

— А может быть, и я серьезно...— улыбаясь говорит Сергей Сергеевич.

Его окликнули, и он догоняет ученых, которые ушли далеко вперед.

Держа в руке свернутый чертеж, Валетов подходит к столу начальника конструкторского бюро завода.

Огромный зал со стеклянным потолком сплошь заставлен чертежными досками, по-разному повернутыми, по-разному наклоненными.

Перед каждой доской — человек в белом халате и в нарукавниках.

— Ну что ж, очень хорошо,— говорит начальник бюро, развернув с помощью Валетова чертеж.— Так... Гм...

К столу приближается Сергей Сергеевич. Он останавливается за спиной начальника бюро и вместе с ним наклоняется над чертежом.

Валетов, заложив руки за спину, невозмутимо глядит в сторону.

— Изящное решение,— произносит Сергей Сергеевич.

— Так и оставим,— подписывая чертеж и сворачивая его в трубочку, говорит начальник бюро.— Благодарю вас, Михаил Петрович.

Валетов так же невозмутимо принимает свернутый чертеж и уходит.

— Способный инженер,— говорит Сергей Сергеевич, глядя ему вслед.

— Пожалуй, даже талантливый,— отвечает начальник бюро.— Между прочим, говорят, какой-то организовал у себя дома технический кружок, что-то там такое с ребятами конструирует...

— Ну что ж...

Валетов идет по нескончаемо длинному проходу между рядами чертежных досок.

Автор. Сослуживцам казалось, что они знают Валетова. Но никто даже не подозревал о страстях, бушевавших в этом человеке. Вокруг говорили: «Время Эдисонов прошло, все теперь создается большими научными коллективами». А он считал себя именно Эдисоном, он был убежден, что всегда были и всегда будут герои и толпа, и, конечно, был убежден, что он неизмеримо выше окружающих, выше этой «толпы»...

Идет Валетов по проходу конструкторского бюро, то отвечая на приветствия, то останавливаясь, чтобы закурить.

Автор. Валетов посмеивался про себя надо всем: над людьми, над идеалами, к которым мы стремимся, над чувствами людей, над мелочами нашего несовершенного еще быта.

— Но это замечательно,— говорит Валетов, останавливаясь и рассматривая вместе с другими сотрудниками фотографии голого пухлого младенца, задравшего толстые ножки.

Безуспешно стараясь скрыть гордость, эти фотографии демонстрирует маленького роста человек в непомерно большом и длинном белом халате.

— Вылитый Гагарин,— говорит Валетов, и счастливый отец хлопает его по плечу:

— Ты скажешь!

Решив, видимо, окончательно «добить» молодого отца, Валетов спрашивает:

— Каков вес?

— Пять килограммов двадцать два грамма,— не в силах сдержать сияющей, гордой улыбки, отвечает папаша.

— Молчу, — разводит руками Валетов, — нет слов.

Он идет дальше, поворачивает направо и, протиснувшись между досками, останавливается возле стола, за которым сидит, углубившись в расчеты, молодой человек со стоящими дыбом густыми вьющимися волосами. Юноша этот, по прозвищу «Альберт Эйнштейн», с отчаянием смотрит то на логарифмическую линейку, то на колонки цифр, покрывающие лист бумаги.

Став сразу озабоченным, Валетов наклоняется над столом.

— Все то же?

«Эйнштейн» молчанием подтверждает это.

Отложив свернутый рулоном чертеж в сторону, Валетов усаживается рядом с «Эйнштейном» и придвигает к себе листы с расчетами.

— Не может быть, не может этого быть. Ну-ка...

Он берет у «Эйнштейна» логарифмическую линейку и начинает считать.

Сергей Сергеевич выходит из кабинета и в приемной застает Алешу. Он стоит у стола, что-то доказывая непреклонной Нине.

— Что случилось?

— Я к вам, Сергей Сергеевич. Говорит, нельзя.

— Заходи.

Вместе с Алешей Сергей Сергеевич возвращается в свой кабинет.

Автор. Сергей Сергеевич слушал Алешу не очень внимательно. Он плохо чувствовал себя в этот день. Ныло левое плечо — сердце напоминало о себе. Вспоминались картины прошлого: Машенька с книгой в руке, берег реки, двугорбое облако, и Маша говорит: «Слушай, а я ведь не верю, что есть на свете Гитлер и фашисты, знаю, но не верю».— А что у тебя за книжка? А она говорит: «Есенин. Хочешь, почитаю?

Зеленая прическа,
Девическая грудь,
О тонкая березка,
Что загляделась в пруд?»

Сергей Сергеевич видел все это и в то же время продолжал спор о технологии заказа «Венера» — час назад было совещание, и теперь он мысленно продолжал возражать начальнику пятого цеха. И слышал Машин голос, как двадцать лет назад.

И вдруг он видит — этот паренек все еще здесь, он продолжает горячо что-то говорить.

— Представляете, какой это даст эффект? Разве государство может терпеть, что половина металла уходит в стружку?..

Автор. Алеша пришел с одним из тех наивных рационализаторских предложений, которые поступают тысячами...

— Видишь ли, старик,— говорит Сергей Сергеевич,— над этой проблемой работают уже три года несколько институтов и наше конструкторское бюро. Дело не такое простое...

— А что мне почитать, чтобы в этом разобраться? — спрашивает Алеша.

Сергей Сергеевич усмехается.

— Чтобы почитать то, что нужно, тебе раньше нужно прочитать еще очень многое. Что ж, давай, я тебе напишу для начала список, хочешь?

Алеша кивнул головой, и Сергей Сергеевич, сев за стол, придвигает к себе листок бумаги и начинает писать.

Нина собиралась, видимо, уже домой. На голове у нее смешной беретик, на руках капроновые перчатки.

Она заглядывает в кабинет и с удивлением видит, что шеф сел за стол и что-то пишет для Алеши.

Покачав головой, Нина уходит.

Зазвенел звонок. Конец смены.

Закончив работу, девушки идут по цеху, держась вместе, в одинаковых голубых косынках, в одинаковых блузках и комбинезонах. Замыкает бригаду Лиза.

— Алло...

Рядом с ней оказался Митя.

Лиза только взмахнула ресницами в его сторону.

— Привет рабочему классу.

— Здравствуйте, — хмуро говорит Лиза.

— Какие планы на вечер?

Лиза не отвечает.

— Скучно чего-то... Может, проведем время?

— Вы думаете, с вами это интересно?

— Некоторые одобряют,— улыбается Митя.

— Вот к ним и обращайтесь. Привет.

Лиза догоняет подруг.

Однако Митя не уходит. На некотором отдалении он следует за Лизой.

— Эй, «Венеры»,— окликает девушек работница из соседнего пролета,— опять Новый год встречаете? Вот чертенята. Который же?

— За два года — четвертый. Девишник устраиваем.

— Значит, у вас шестьдесят пятый год нынче? Ну, с новым заказом так быстро не пойдет.

Бригада подходит к длинному столу, установленному в проходе, в конце цеха. На столе лежат аккуратно сложенные пачки денег — крупные и мелкие купюры. Рядом — ведомость и авторучка. Каждый рабочий находит свое имя в ведомости, расписывается и берет заработанную и указанную в ведомости сумму.

Рыжий Вася заглядывает в ведомость и свистит.

— А девушки-то наши! Вот это «Венеры». Деньжат-то теперь поменьше.

— Тебе, конечно, подавай, где больше отломится,— говорит, расписываясь, Илья Горский.

Подошел к столу и Алеша. Стоит. Медлит.

— Бери,— говорит Лиза.

Он расписывается в ведомости, отсчитывает деньги.

Бумажку за бумажкой берет Алеша. И вот в руке его получка!

А в т о р. Первая получка... Кто не волновался, держа в руке первые заработанные деньги? «Все-таки я совсем взрослый человек теперь»,— думал Алеша.

Митя стоит в стороне.

Алеша вдруг замечает, что на Митю сзади надвигается по воздуху подвешенная на цепи железная болванка.

— Берегись! — кричит Алеша, бросается вперед и с силой пригибает Митю.

Болванка же, сделав на этом месте обычный поворот по изгибу рельсов, ведущих кран, плавно уплывает в сторону.

Митя поднял голову, огляделся и все понял.

Нелепость «спасения» теперь ясна и Алеше.

— Между прочим,— с нарочитой серьезностью говорит Мите рыжий Вася, кивнув в сторону Алеши,— между прочим, если б не этот малый...

— Отстань,— обрывает его Митя.— А ты чего стоишь?— зло говорит он Алеше.— «Спасиба» ждешь?

— Да нет, что вы.

— А ну, двигай отсюда, спаситель.

Алеша идет вдоль бульвара. Смена расходится по переулкам. Все меньше и меньше рабочих вокруг.

А в т о р. Как получилось, что Алеша остался один? С кем же ему отметить первую получку? Кутнуть бы надо, что ли. Была не была!

Алеша останавливается у киоска.

— Сто граммов «золотого ключика»...

— И пару пива,— раздается рядом Митин голос.

Как ни в чем не бывало он стоит возле Алеши. Одну кружку пива берет сам, другую придвигает Алеше.

Подняв кружку ко рту, Алеша поверх пушистой белой пены с восхищением смотрит на Митю. Тот молча выпивает пиво и бросает на стойку деньги.

— Позвольте мне,— говорит Алеша, торопливо доставая из кармана получку.

— Спрячь.

К ним приближаются нагруженные покупками девушки Лизиной бригады.

— А почему парня с собой не берете? Ваш, кажется,— говорит Митя.

— У него уже составилась подходящая компания, куда лучше,— резко отвечает Лиза.

— Странно. Ваш, кажется, член бригады. Подумаешь, девишник...— говорит ей вдогонку Митя.

Лиза оборачивается.

— Обойдемся без алкоголиков.

Девушки засмеялись, пошли дальше.

Митя обиженно смотрит им вслед.

— Ладно,— говорит он Алеше,— плевать. Пошли со мной к Валетову.

Мимо киоска проходят отставшие от подруг Зоя и Нюра, нагруженные покупками.

— Зойка...— окликает Митя.

Она замедляет шаг.

— Приходи.

— Шутишь. Теперь все. Загрызут,— невесело говорит Зоя и идет дальше.

Алеша и Митя уходят. Снизу вверх поглядывает Алеша на своего спутника.

Общежитие.

В самой большой комнате из числа тех, что занимают девушки максимовской бригады,— в комнате Лизы, Зои и Нюры — идут лихорадочные приготовления. Дверь непрерывно открывается и закрывается. Девушки накрывают на стол, бегают на кухню, где жарятся, пекутся и варятся разные вкусные вещи. Слышен смех, шутки, восклицания.

Девушки причесываются, переодеваются. Тамара украшает новогоднюю елку, которая кажется непривычно странной на фоне окон, распахнутых в летний вечерний простор.

Девушки в нарядных платьях толпятся перед зеркалом. Они веселы, возбуждены, и все кажутся сейчас красивыми. Зоя тоже переодевается, как и другие, но она задумчива и грустна.

Маша с Нюрой вешают плакат: «С новым, 1965 годом, товарищи!»

Другие заканчивают приготовление праздничного стола.

А в т о р. Девчонкам хотелось провести этот вечер как-то по-особенному. Но никто толком не знал, что нужно делать. На заводе всегда все так ясно, а тут...

— Ну что ты, правда, Зойка, как вареная?

— Так... Может быть, вальс станцуем? До чего весело.

— Не ной, Зойка,— подсаживается к ней Нюра, — лучше спой. Как там дальше, а?

Зоя молча отворачивается.

— Ну, Зоя, слышишь? Зойка!

Зоя нехотя запевает:

...Пусть туфли на шпильках,
Пусть сумка модерн,
Пусть юбка едва достигает колен;
Ну что здесь плохого?
В цеху, на заводе
Станки перед нею
На цыпочках ходят.
Недаром комсорг отозвался о ней:
«Такие девчата дороже парней».

— Дальше, дальше!

По улице Горького — что за походка! —
Девчонка плывет, как под парусом лодка,
А в сумке модерной впритирку лежат
Пельмени, Есенин, рабочий халат.
Устала? Крепись! Не показывай виду,
Тебя никому не дадим мы в обиду...*

Слушая Зою, девушки притихли.

А в т о р. Лиза смотрела на своих девчонок, и у нее сжималось сердце от нежности. Но что же все-таки придумать, чтобы жить совсем-совсем по-новому?

Стук.

— Войдите.

Дверь приоткрывается. В просвете показывается физиономия Ильи Горского.

— Нюра, на минутку.

Лиза захлопывает дверь перед его носом.

— Иди-иди. Сегодня тебе тут нечего делать.

Из-за двери обиженный голос:

— А может быть, у меня деловой вопрос. Все-таки я секретарь цеховой комсомольской организации.

И снова стук в дверь.

Лиза, готовая отчитать Илью, резко распахивает дверь.

На пороге — Сергей Сергеевич.

— Заходите, Сергей Сергеевич, заходите!

— Спасибо. Но к вам, кажется, мужчинам сегодня не того... вход запрещен?

— На вас это не распространяется.

— Обидеться, что ли?

Девушки ведут Сергея Сергеевича в комнату, усаживают на диван, кто-то ставит рядом вазу с фруктами.

— Рай,— говорит Сергей Сергеевич.

Раздается металлический стук — ряд ударов по трубе отопления.

— Это твой, Маша.

Лиза высовывается из окна, говорит вверх:

— Вася, не стучи по отоплению, бесполезно.

— Он клятву дал, —укрепив звезду на елке и спустившись со стула, говорит Маша,— ни капли.

— Строгости у вас,— улыбается Сергей Сергеевич.

— Воспитываем друг друга до упаду,— произносит Зойка.

* Слова песни Ю. Друниной.

— А что,— проходя мимо, говорит Лиза,— никто у нас уже в этом не нуждается?

— Сергей Сергеевич, к столу, к столу.

— А то обидимся!

— Некогда, девушки. Я ведь на минутку зашел...

— Хоть бокал вина.

— Разве один. Теперь слушайте. Сегодня звонили, ну, откуда полагается,— ясно? Интересуются, как дела с заказом, не подведем ли?

Девушки притихли.

— А вы что сказали?

— Сказал — ручаемся. А товарищ спрашивает: кому поручили?

— А вы?..

— Так и так, бригаде Максимовой, нашим заводским воспитанницам. Надеетесь, говорит, на них? Передайте, что работа исключительной государственной важности, что мы им желаем успеха.

Лиза слушает, строго сдвинув брови.

— Не подведем.

— Знаете, девушки, я не хочу вас агитировать — сами вы все понимаете, но сейчас, как никогда, нужна ваша сплоченность, один — за всех...

— Не подведем,— повторяет Лиза, — а теперь — за вами тост.

— Гм... тост...

Медленно вращая между пальцами стоящий перед ним бокал с вином, Сергей Сергеевич задумчиво говорит:

— Зашел я на днях в столовую. На столах — тарелки с хлебом. Рядом — два юнца. Сидят, рассуждают. И о чем ни заговорят — надо всем посмеиваются. Критические умы! Все, видишь ли, у нас не так, все плохо. В общем, мы дикари, только кольца в ноздре не хватает. А я слушаю этих сопляков, смотрю на тарелку с хлебом и думаю —что́ только перенес наш народ, чтобы поставить вот так бесплатный хлеб на стол. Теперь делайте вывод сами — за кого и против кого мой тост. Ну, будьте счастливы!

Сергей Сергеевич чокается с девушками.

— Позвольте, а где же Алеша? Почему вы паренька к себе не позвали?

— Вот еще! — фыркает Нюра.— Было бы кого.

— Мы его и в бригаду взяли только потому, что вы велели.

Сергей Сергеевич нахмурился.

— Эх вы...— Взглянув на ручные часы, он поспешно встает.— И поругать-то вас некогда. Будет за мной. Прощайте...

Алеша и Митя входят к Валетову.

Сегодня очередная суббота «Двадцать первого века».

В нише, образующей нечто вроде отдельного помещения, все пространство от потолка до пола занимает подобие открытого металлического шкафа. Шкаф заполнен сложными сплетениями проводов, искателями, лампами и различными приборами.

У этой конструкции работают Валетов с помощником — «Альбертом Эйнштейном».

Стены комнаты занимают книжные полки. Над шкафом и над полками — несколько плакатов:

«Человечество относится к себе слишком серьезно».

«Самое вредное для здоровья — много думать: от этого можно умереть, как от всякой другой болезни».

«Заблуждения человека делают его симпатичным».

«Если бы пещерные люди умели смеяться — история сложилась бы иначе».

Повсюду — на столиках, на стульях, на полу — расставлены бутылки, стаканы, рюмки. Несколько юношей и девиц сидят вокруг проигрывателя и слушают музыку Баха.

Время от времени одна из девиц поднимается и обносит гостей блюдом с микроскопическими бутербродами.

Орудуя тончайшими длинными отвертками и игольчатыми электропаяльниками, Валетов с помощником работают над своей конструкцией.

«Эйнштейн» иногда незаметно бросает на шефа озабоченный взгляд. Но Валетов как бы не замечает этого.

— А-а, здорово,— приветствует он Алешу.— Молодец, что пришел.

— Вам повезло — сегодня пуск «Футурума»,— говорит «Эйнштейн».

— Чего пуск? — тихо переспрашивает Алеша Митю.

— «Футурума». Вот он.— Митя указывает на заполненный сплетениями проводов металлический шкаф.

— «Футурум»?

— Ну да, «Футурум»,— говорит «Альберт Эйнштейн».

Присев на корточки, Митя с интересом следит за каждым движением ловких рук Валетова. Мастер смотрит на работу самого высшего класса.

Алеша подходит ближе к шкафу.

— «Футурум»,— продолжает «Эйнштейн»,— это человек двадцать первого века. Вы о кибернетике слышали?

Алеша, широко раскрыв глаза, смотрит то на Митю, то на «Футурум», в котором копается Валетов.

— Он будет неизмеримо умнее человека,—говорит Валетов.— Мысли, ассоциации, анализ, обобщение, выводы — все он будет делать в миллионы раз быстрее, чем наш неповоротливый мозг. Он будет свободен от случайностей, от переживаний и настроений, его знания и память будут практически безграничны.

Пока говорит Валетов, от каких-то незаметных касаний его тончайшей отвертки по лампам машины с молниеносной скоростью пробегают световые сигналы, вспыхивают зеленые, синие, красные, белые огоньки, проносятся золотистые молнии.

Валетов на этом фоне похож на волшебника.

Алеша, как завороженный, стоит перед рождающимся чудом.

— Ну а, например, стихи? — говорит он.

— Сколько угодно — стихи, поэмы, драмы, романы, если только их захотят читать люди будущего.

— Сомневаюсь,— вмешивается в разговор «Альберт Эйнштейн».

— Я тоже...— откликается девица, которая сидит у торшера и рассматривает иностранные технические журналы,— как можно совместить современную инженерию, например, с какими-то выдумками писателей. Они смешны рядом с реальной жизнью и гораздо беднее ее.

— И вы думаете, стихи станут не нужны?— робко спрашивает Алеша.

— Конечно. Люди будут смеяться над этой страстью предков (читает иронически):

Ночь как ночь, и улица пустынна.
Так всегда!
Для кого же ты была невинна
И горда?
Лишь сырая каплет мгла с карнизов.
Я и сам
Собираюсь бросить злобный вызов
Небесам.

Александра Блока будут считать обыкновенным юродивым.

— А любовь?

— Люди просто перестанут себя дурачить этим непонятным словом. Есть мультипликация — размножение, и есть страсть. А любовь...

— Но разве жизнь не станет беднее?

— Наоборот, гораздо богаче. Сколько энергии уходит на эти выдуманные переживания, ужас! Подумайте, сколько гибнет хороших людей. Любовь! Какой-то Мефистофель ее выдумал в насмешку, а все поверили.

— Я никогда не думал с такой стороны,— вежливо говорит Алеша.

— В эту машину,— говорит Валетов,— вложена большая мысль о том, что человек способен создать себе подобное и даже нечто более совершенное, чем он сам. Зачем? Для того чтобы сделать людей свободными от чувств и разума. Я хочу раскрепостить человека. Вот кто будет думать за нас.

А в т о р. Алеша не мог сразу во всем разобраться, но ему показалось, что во всем этом есть какая-то ошибка.

— Ну, не будем мешать,— говорит Митя и уводит Алешу от «Футурума».

— Минуточку, Дмитрий Иванович.

Митя останавливается. Теперь в нише у машины только он, Валетов и «Эйнштейн».

— Что ж ты? — не глядя на Митю, говорит Валетов.

— Верно, совесть мешает,— подхватывает «Эйнштейн».

Валетов пожимает плечами.

— Совесть, говорят, — это вывеска фирмы «трусость».

— Ну нет, не согласен. Насчет трусости Мити — извиняюсь. Но вот с Лизой... (Жест, означающий, что с Лизой у Мити почему-то ничего не получается.)

— Нужно быть тактичным,— останавливает «Эйнштейна» Валетов.— Мало ли какие случаются осечки.

— Да вы что меня, как маленького, подначиваете?! Сказал, с Максимовой будет порядок, и все! Подумаешь, великая проблема.

И хотя говорит Митя небрежно, но почему-то тревога мелькнула в его глазах. Почему-то он нахмурился, уходя, когда его лица уже не видят собеседники.

Входит Толя Карасев.

— Принес.— Он вытаскивает из кармана и протягивает Валетову пачку денег.

Валетов кивает головой в сторону «Эйнштейна», и Толя передает ему деньги.

— А скажи, начфин, какие у тебя предложения? — спрашивает «Эйнштейн».— Расходы у «Двадцать первого века» — сам знаешь. Михаил Петрович и так все свои деньги тратит на проклятые полупроводники.

— Есть одна возможность...

— Только чтобы в рамках законности,— говорит Валетов.— Ладно, обсудим позже, а сейчас — перекур.

Отложив паяльник, Валетов выходит на кухню и закуривает. «Эйнштейн», войдя вслед за ним, застает своего шефа в состоянии полного уныния. В нем трудно узнать уверенного в себе, насмешливого человека, которого только что видели собравшиеся в соседней комнате.

— Послушайтесь моего совета, Михаил Петрович,— говорит «Эйнштейн».

Валетов молчит, жадно затягиваясь дымом.

— Это единственный сейчас реальный выход.

Смяв папиросу, Валетов зло швыряет ее в окно.

— Я абсолютно уверен. Он должен выполнять всю программу.

— Михаил Петрович, — перебивает его «Эйнштейн»,— какое это имеет сейчас значение? Нельзя было назначать на сегодня пуск. А теперь все ждут.

— Тысячу раз я проверял расчеты.

— Потом найдете и исправите, а сейчас давайте сделаем по-моему. Ничего в этом такого нет, честное пионерское.

Митя наливает две рюмки вина.

— Ну, Алексей, поехали.

Алеша чуть отхлебнул и, кашляя, закрывая рукой губы, отставляет рюмку.

— Эх ты, слабина,— ухмыляется Митя.— Ну как же это тебя угораздило в бабскую бригаду попасть? Скажу тебе по секрету — я их презираю.

— Как? Вообще всех женщин?

— Как одну! — Митя наливает себе еще вина.

— Дмитрий Иванович, можно вас спросить?

— Валяй. Спрашивай.

— Неужели вы всерьез говорите и верите тому, что вот тут они про любовь. Неужели вы сами... не любили никого?

— Да что я — психованный какой-нибудь? Девчонки со мной и так гуляют. Ну, чего молчишь?

— Так...

— О чем думаешь?

— Да не стоит.

— Говори.

— Я думаю, какой вы несчастный.

— Я?

Митя с усмешкой поглядывает на Алешу.

— Что это ты взялся меня жалеть?

— Дмитрий Иванович, клянусь вам чем хотите, если бы вы знали, какое это удивительное чувство!

— Какой я тебе Дмитрий Иванович, зови Митей.

— Ладно.

— Ну, милый, ты меня на-сме-шил,— обняв Алешу, продолжает Митя.— Если рассказать вот этим то, что ты мне сейчас говорил! Да они тебе «скорую помощь» вызовут, понял? Карету «скорой помощи»! Слушай, Алексей, а если у кого-нибудь, у какого-нибудь знакомого начинает внутри вроде как скрести, что можно сделать?

— Ничего! — уверенно и радостно отвечает Алеша.— От этого нет спасения! Нет!

Митя опасливо косится на него.

Общежитие. На столе остатки «пиршества». Погашен электрический свет и зажжены несколько свечей. Из радиоприемника слышится негромкая музыка. Две девушки танцуют медленный вальс, другие, тихо беседуя, собрались вокруг Лизы. Кто, сбросив, туфельки, пристроился на диване, кто уселся на подоконнике. Только Зоя сидит в сторонке, в кресле-качалке.

— Потанцуем? — протягивает ей руки Нюра. Но Зоя только отводит в сторону скучающий взгляд.

— Не троньте нас. У нас «настроение»,—говорит Лиза.

— А что это такое?— указывает за окно Нюра. Там медленно спускается на веревке большая клетка. Девушки бросаются к окну. На уровне окна клетка останавливается. В ней голубь и голубка. К клетке прикреплен плакатик: «За мирное сосуществование». Девушки смеются.

— Придумали же.

— Маша, принеси мусорное ведро,— говорит Лиза, отвязывая клетку.

— Ну, Лиза!

— Давай!

Привязав вместо клетки мусорное ведро, девушки дергают веревку. Ведро медленно поднимается.

— Честное слово,—говорит Лиза,— разгоню вас всех и наберу бригаду уродов. Сразу станет тихо.

— Алло! Девчата! — слышатся сверху голоса.— Это безобразие! Пошутили и хватит! Зовите на девишник!

Лиза захлопывает окно.

— А что, девочки,— говорит она, просовывая голубям сквозь прутья клетки кусок булки,— если бы можно пожелать что-нибудь и оно бы сейчас же, сию минуту, исполнилось... вот давайте врасплох — кто чего хочет? Только, чур, не думать, ну... давай, Нюра?..

— Я не знаю, как сказать... Вот ты Лиза, один раз хорошо говорила...

— Все-таки, до чего ярко проявляется Нюркин самостоятельный интеллект,— перебивает ее Зойка, — гигант мысли...

— А я знаю, чего хочу,— говорит Маша,—диплом получить.

— И инженерский оклад?

— То есть половину того, что сейчас...

— Ну, девочки,— торопит Лиза,—быстро! Говорите! Ты! Ты!..

— Сейчас услышим: «хочу жить ради будущего»...— покачиваясь в кресле, говорит Зойка.

— Хочу, чтобы мы позвали сейчас ребят!

Смех.

— Вот это хоть реальное желание.

— В самом деле, девочки, скукота, давайте позовем.

— Только прибрать нужно...

И, пока одни убирают стол, зажигают свет и расставляют чистую посуду, другие продолжают разговор.

— Ну а ты, Томка, что бы хотела?

— Я?.. Счастья.

— Только и всего? А это что такое? Объясни.

— Вот я чувствую, а объяснить не могу...

— Не знаю, по-моему, это совершенно ясно,— замечает Лиза.

— Тебе все ясно. А я считаю — есть понятия, которые вообще невозможно объяснить...

— Туманно.

— Любовь, например, что это такое?

— Любовь?— Лиза усмехается, откидывая прядь волос, падающую на лоб.

— Вот никто не может объяснить толком, что это, а она в человеке, по-моему, самое, самое главное. Кто не способен любить, тот, наверное, вообще еще не человек.

— Хватила!— говорит Маша. — Значит я еще обезьяна?

— Слушай, Тома, а это правда, что ты никогда-никогда ни с кем не целовалась?

— Конечно, правда.

— Никогда, ни с кем?

— Умри, но не целуй без любви...—шутливо декламирует Маша.

— Девочки, а Зойка-то исчезла,— говорит Нюра.

Лиза оглядывается.

Зои действительно нет.

Лиза распахивает дверцу шкафа.

— Ну, конечно, так и есть!

— На шпильках пошла?

— Ага.

— Ну, тогда ясно.

Лиза берет у Тамары шарф, набрасывает на голову и быстро идет к двери.

— Ты с ума сошла, неужели туда пойдешь?

Не отвечая, Лиза выходит.

— Лиза!

Ноги Зои в туфельках на тончайших шпильках следуют за ногами Мити.

— Ну, потанцуем, слышишь?

Но Митя плюхается на диван и хмуро, исподлобья смотрит на Зою.

— Что ты так странно смотришь на меня? — весело говорит Зоя.— Ну пойдем. Правда, я хочу танцевать!

Митя берет ее за руку, усаживает рядом с собой.

— Пользуйся случаем. Выпил — буду говорить правду...

— Ну, Митя, ну пойдем.

— Вот ты гуляешь со мной — роман. Роман? Скажи, роман?

— Ну, роман. Ну пойдем!

— Роман! А ты меня действительно любишь?

— Ну, люблю. Ну пойдем.

Схватив Зою за плечи, Митя рывком приближает ее к себе. Лицо к лицу.

— Я серьезно спрашиваю.

Зоя притихла. Она нежно смотрит в Митины глаза и отвечает почти беззвучно:

— Ты знаешь сам...

Тогда Митя, все так же держа Зою, говорит ей прямо в лицо:

— А я, если честно, нет. Просто подумал: что-то девчонки много из себя строят. Дай, думаю, закручу с которой-нибудь.

На мгновение в Зоиных глазах мелькнула боль и тотчас погасла. Зоя по-прежнему улыбается.

— До чего ты глупый. Что же тебя остановило?

— А кто его знает. Наверное, то, что я человек, понимаешь? Теперь один черт подбивает на другую. Только дудки, Михаил Петрович! Никогда не обижу и никому ее в обиду не дам!

Девушка все еще улыбается, но вдруг улыбка превращается в горькую гримасу. Зоя отворачивается.

— Внимание! Внимание!

Валетов хлопает в ладоши.

Все столпились в дверях, заглядывают в комнату, где установлена машина. Там вот-вот произойдет великое событие: пуск «Футурума».

Он теперь внешне более аккуратно оформлен: металлический шкаф закрыт, сложное сочетание ламп и наружных приборов отдаленно напоминает человеческое лицо. Можно разглядеть нечто вроде двух глаз, неравных по величине, ноздрей, косого рта и даже ушей.

Зрители приготовились к чуду. Алеша заглядывает через головы стоящих перед ним людей.

Неожиданно прекратилась музыка, которая слышалась из радиоприемника, и голос диктора произнес: «Говорит Москва, говорит Москва...»

Валетов выдергивает вилку из штепсельной розетки:

— До чего это радио надоело! — и продолжает: — Друзья мои, наступает торжественный час. Сегодня мы пускаем только первую очередь «Футурума». Наш «Футурум» уже может отвечать на любые вопросы, принимать решения, фантазировать. Может быть, начнем с вопроса «что такое любовь?». У нас тут была маленькая дискуссия. Уточкин, — обращается он к Алеше через головы столпившихся людей,— ты, кажется, интересовался проблемой любви.

Смущенный Алеша вспыхивает.

Валетов открывает нечто вроде шкафчика, расположенного в левом «ухе» «Футурума». Наружу выскакивает подобие клавиатуры большой пишущей машинки. Из «Футурума» раздается зловещий металлический голос: «Я вас слушаю, приказывайте. Но помните, скоро я буду приказывать, вы — исполнять».

Присутствующие переглядываются.

— Гляди, уже характер проявляет!

— Какой странный голос.

— Мне страшно.

Валетов садится за клавиатуру.

Его окружают со всех сторон.

— А как вы будете печатать? Какими-нибудь знаками?

— Это обыкновенная пишущая машинка, «Футурум» сам переведет текст в алгоритмы. Итак, что такое любовь?

Он стучит по клавишам. Через мгновение раздается шипение, щелчки, потрескивание. По «Футуруму» то в одном, то в другом месте пробегают разноцветные сигнальные молнии. Загорается и тухнет один «глаз» — кажется, что машина подмигивает

присутствующим. Потом по всему «Футуруму» проносится волна световых сигналов, раздается удар. Железный голос объявляет:

— Готово.

Выползает бумажная лента. Валетов отрывает ее и, не рассматривая, отдает Алеше. Тот берет ленту, читает.

— Но здесь только одно слово.

— Какое? Что там написано? Какое слово?

— «Ложь».

— Но это же абсолютно точно. Валетов, ты создал гения! Можно задавать еще вопросы?

— Конечно.

— Что такое мораль?

Валетов печатает. Происходит та же процедура со светом и звуками. Голос: «Готово» — и в чьих-то нетерпеливых руках — лента. Удивленный возглас:

— В чем дело? Машина испортилась?

— А какой ответ? Что там такое?

— Опять «Ложь».

— Нет, почему же испортилась? Это совершенно точный ответ.

— Можно задать сразу несколько вопросов?

— Пожалуйста.

— Что такое семейная жизнь? — заикаясь, говорит высокий юноша в очках.

— Что такое будущее?

Валетов печатает. Машина заработала, выпустила ленту.

— Ну, товарищи, она просто ничего другого не умеет. Это же смешно. Тут опять написано: «Ложь, ложь, ложь». Валетов, твоя машина, наверное, не знает ничего, кроме этого слова.

Валетов стоит на фоне подмигивающего красным глазом «Футурума».

— Она просто знает жизнь!

Митя, пошатываясь, подходит к Алеше.

— Ну, признайся теперь, что все наврал мне про это самое... сам знаешь.— Митя зло выкручивает Алешину руку... — Скажи: «Наврал», и я отпущу.

Митя заглядывает в глаза Алеше.

Упрямый огонек в этих глазах. Плотно сжаты Алешины губы.

— Скажи: «Наврал»,— зло требует Митя.— Скажи: «Нет никакой любви». Скажи: «Все обман». Скажи!

Но, взглянув в широко открытые Алешины глаза, Митя вздрогнул, отпустил его руку.

— Прости,— говорит он совсем тихо,— прости меня.

— Ничего,— говорит Алеша,— ерунда...

А в т о р. За то, что случилось в этот день, Алеша дал бы отрубить себе руку. Сегодня они с Митей окончательно стали друзьями.

На балконе сидят Митя с Алешей.

С балкона далеко внизу видна Волга и освещенная набережная.

— Ну, что же ты,— говорит Митя,— давай за дружбу. За настоящую дружбу! Знаешь, что это такое?

Алеша кивает головой.

Друзья чокаются. Затем Митя швыряет пустую бутылку от вина за перила балкона и заглядывает вниз. Бутылка летит долго, наконец раздается звон стекла.

— Чем-то ты меня взял, Алешка,— говорит Митя на ухо Алеше,— сам не пойму. Теперь мы с тобой вот так, учти. А эти! Толкусь, толкусь среди них и вдруг опомнюсь — что я тут потерял? Я рабочий человек! Другой раз думаю — разогнать, что ли, всю эту контору? Так-то, брат Алеша. У тебя отец есть?

Алеша отрицательно мотнул головой.

— А мой, наверно, живет где-нибудь. Только хорошие люди умирают, а плохие живут.

— Что ты, об отце...— засыпая, бормочет Алеша.

И вот он уже крепко спит, прижимаясь лбом к балконной решетке.

Долго смотрит на него Митя. Усмехнувшись, подбрасывает пальцем Алешин хохолок.

— Заморился малый.

Куртка на Алеше расстегнулась. Виден прикрепленный слева старый комсомольский значок «КИМ».

Митя забирает из сонной Алешиной руки недопитую рюмку вина и опрокидывает себе в рот.

На балкон выходит Зоя.

— Митя!

— Иди,— резко говорит Митя,— надоела. Все надоело, понимаешь? Вот выброшусь с балкона, тогда будешь знать.

— Ну, Митя,— говорит Зоя,— пойдем, пора домой.

— А я говорю — выброшусь!

Он вскакивает и быстро перебрасывает тело через перила балкона. Зоя испуганно вскрикивает.

От ее крика просыпается Алеша.

— Митя! Митя!

Люди выбегают из комнаты на балкон, выглядывают из окон.

Под балконом на одной руке висит Митя.

Внизу — темная пропасть глубиной в семь этажей. При свете фонаря угрюмо поблескивает асфальт.

— Дурак,— сквозь зубы цедит Валетов,— сейчас же поднимайся.

— Вот разожму руку,— отвечает снизу Митя и смеется,— неприятности у вас будут!

— Митенька, родной, умоляю тебя, — шепчет Зоя, перегнувшись через перила.

— Митя, что вы делаете,— говорит Алеша,— зачем?

— А ну брось ваньку валять, сейчас же подымайся!

— Митька, не сходи с ума!

Одна из девиц, визжа от страха, запирается в ванной, другая с холодным интересом наблюдает за происходящим.

А в т о р. И в эту страшную минуту раздался стук.

Все смотрят на дверь. Замерли. Стук повторяется. Тишина. Наконец Валетов спрашивает:

— Кто?

Из-за двери слышится Лизин голос:

— Откройте!

Напряжение спадает — ничего опасного.

Валетов открывает дверь, на пороге — Лиза.

— Максимова?! — проносится шепот.

— Елизавета Васильевна! — говорит Валетов.— Вы?..

Не здороваясь, Лиза входит в комнату и обводит ее взглядом.

— Зоя,— говорит она, увидев подругу на балконе,— я за тобой! Сейчас же иди домой! Где тут у вас Дмитрий Иванов? Я должна с ним поговорить.

Валетов ухмыляется.

— Пожалуйста.

Выйдя на балкон, показывает вниз.

— Вот он, Дмитрий Иванов, общайтесь. Может быть, вы знаете заклинание? Этот самоубийца никого не слушает.

Лиза наклоняется через перила.

Внизу — глубокая пропасть, и над нею — висящий на одной руке Митя.

— Что вы там делаете? — шепотом, боясь вспугнуть его, спрашивает Лиза.

Митя поднимает лицо кверху. Видит звездное небо и испуганное лицо Лизы.

— Вы?

Они смотрят друг на друга.

— Поднимитесь, пожалуйста, я хочу с вами поговорить,— произносит Лиза.

И внезапно Митя послушно говорит «сейчас» и начинает подниматься.

Зоя поражена тем, что Митя так легко подчинился. Его плечи поднялись уже до уровня пола балкона, правой рукой он подтягивается все выше — и вдруг рука соскальзывает с железных перил.

Крик.

Митя срывается, но успевает ухватиться за край балконного пола.

Теперь его удерживают только пальцы левой руки, судорожно скрюченные, побелевшие от напряжения.

Лиза схватилась за горло и так застыла.

— Надо звонить в пожарную — у них лестницы,— слышен чей-то шепот.

— Поздно,— шепотом отвечает кто-то другой.

На балконном полу рядом с пальцами левой руки появляются пальцы правой и тоже хватаются за край балкона. Все напряженно следят за этой борьбой.

Через мгновение правая рука отрывается и, быстро поднявшись, хватает решетку.

Снова повисла напряженная тишина. Затем левая рука проделывает то же, и наконец над полом балкона медленно поднимается взлохмаченная голова Мити.

Судорога предельного напряжения свела мышцы Митиного лица, покрытого крупными каплями пота. Он встречается глазами с испуганным взглядом Лизы и пытается улыбнуться. Наконец, подтянувшись, перелезает через перила балкона.

Один только быстрый, за всеми следящий взгляд Валетова замечает, как страдальчески исказилось лицо Зои, которая неотрывно смотрит на Митю и Лизу. Но вот Зоя беспомощно оглянулась, как будто кто-нибудь может ей помочь, и незаметно ушла в комнату.

— Пить,— просит Митя.

Ему услужливо наливают коньяк, но у Мити даже вид его вызывает отвращение.

Он проходит на кухню, открывает кран и жадно подставляет рот под бьющую

струю воды. Долго пьет, потом опускает под струю голову, снова пьет, набирает воду в ладоши, ополаскивает лицо и снова пьет.

— Сейчас же домой, Зоя, слышишь? — говорит Лиза подруге, и та как-то безвольно выходит.

— А вы что тут делаете?

Лиза замечает Алешу, который стоит, прислонившись к стене. Его волосы спутаны, рубашка на груди расстегнута. Он смотрит на Лизу и растроганно улыбается.

— Хорош, нечего сказать.

Автор. Как хорошо любить, когда об этом никто не подозревает... Как хорошо, что есть на свете самая прекрасная, самая гордая, самая, самая...

Перед суровой Лизой, которая делает ему выговор, стоит Алеша и почему-то улыбается, улыбается, улыбается.

— Ну, чему вы улыбаетесь? Безобразие! Отправляйтесь домой.

Из кухни выходит Митя — трезвый, гладко причесанный, спокойный.

— На минутку,— Валетов задерживает Митю в коридоре,— смотри, теперь не упусти. Сама в руки идет.— Он шепчет что-то еще Мите на ухо.

Митя слушает, но не слышит того, что говорит Валетов.

— Что? Да-да,— невпопад отвечает он.

Замолчав, Валетов удивленно смотрит на Митю.

— Да-да, — уже уверенно отвечает Митя на его взгляд,— все будет в порядке.

Он подходит к Лизе.

— Может быть, мы выйдем отсюда?

— До свиданья, Елизавета Васильевна,— произносит Валетов,— вы не можете себе представить,как я был рад видеть вас в «Двадцать первом веке»... Высокая честь...

Не ответив ему, Лиза проходит мимо.

Валетов смотрит ей вслед. Но, только закрывшись, дверь резко распахивается. Лиза вернулась.

— И вот что, Валетов,— говорит она,— можете хоть на голове стоять, но заводских не трогайте, не советую!

— Война? — иронически спрашивает Валетов.

— Именно война,— совершенно серьезно отвечает Лиза.— Я-то ведь понимаю, кто вы такой! — И, хлопнув дверью, уходит.

В коридоре остаются Валетов, «Эйнштейн» и Карасев. Чуть в стороне — Алеша.

— Проиграли,— обнимает за плечи Валетова Карасев,— как пить дать — проиграли.

— Эх ты, мыслитель,— отвечает Валетов,— никуда она не денется. У нас великие союзники — природа, физиология... и Митька.

— А шум будет...— говорит Шурик.

Автор. Алеша думал: «Почему Лиза сразу разгадала Валетова, а он в общем ничего не понял? Что же делать? Бежать, предупредить Лизу, Митю... Тут целый заговор... Бежать... Бежать за ними.. . А как он сюда, в сущности, попал?»

Алеша оглядывается по сторонам, смотрит через перила балкона. Там, далеко внизу, в свете фонаря, видно, как из двери дома появляются две маленькие фигурки — Митя и Лиза. Они пересекают улицу.

Алеша быстро выходит на лестницу, сбегает вниз и пускается вдогонку за ушедшими.

Лиза и Митя идут по ночным улицам, выходят на набережную, сворачивают на бульвар.

А в т о р. Неожиданно для себя Лиза не стала ни ругать Митю за то, что он сбивает с пути Зою, ни угрожать ему. Они просто говорили о самых обыкновенных вещах, но каждое слово, сказанное Митей, и звук ее собственного голоса, и то, что они идут рядом, и то, что вокруг ночь, и то, как блестит вода в реке, и какая-то музыка, слышная издалека,— все тревожило и волновало ее. И вдруг Лизе показалось, что парень, идущий рядом, глубоко несчастен, что он только старается изо всех сил казаться сильным и независимым.

Митя берет Лизу под руку, желая помочь ей подняться на ступеньки мостика.

Лиза испуганно вырывает руку.

— Вот как вы меня боитесь,— ухмыляется Митя.

— Нисколько.

Тогда Митя уверенно берет ее под руку и помогает подняться на мостик. Наверху он оставляет ее, спускается с противоположной стороны, протягивает Лизе руки. Она прыгает и попадает в его объятия.

Увидев их, Алеша на бегу останавливается.

Как только Лиза спрыгнула, Митя сразу же отпускает ее и нервно закуривает. Они идут дальше.

А в т о р. Алеша не понимал, что с ним происходит. Будто какая-то злая, сильная рука схватила его сердце и сжала. Было трудно дышать.

Неподвижно стоя у дерева, Алеша смотрит на Лизу и Митю. Они сидят на белой скамейке бульвара. Над ними сквозь листву светится круглый матовый шар фонаря.

А в т о р. Митя рассказал ей всю жизнь в эту ночь. Она узнала, что Митя, как и она, рос сиротой. Во время войны отец бросил их с матерью. Она умерла от голода в оккупации.

— ...Чувствую,— говорит Митя,— она стала холодеть, а я не понимаю, все прижимаюсь и прижимаюсь к ней. Ну а дальше, как положено: бегал из детдома, воровал, бродяжничал. И все думал, может быть, я его когда-нибудь встречу. Посмотрю в глаза и убью. Камень здесь у меня вместо души. Ненавижу! Убил бы — наверное, полегчало бы.

Бледный, растерянный, стоит невдалеке Алеша.

А в т о р. Алеше было мучительно стыдно — он не имел права оставаться и слушать, но с ним случилось что-то странное: вдруг совсем не стало сил — он буквально не мог сделать ни шага.

Митя бросает папиросу, затаптывает ее. Отвернувшись от Лизы, глядя в сторону, говорит:

— Ты меня прости, Лиза, за тот случай, в кузнечном. Озоровал я. А вот теперь не знаю, как быть. Слова испорчены — не повторишь, а я на самом деле... Просто не могу понять, что со мной делается. Вот ты сказала — подняться, я поднялся, а сказала бы — прыгнуть вниз, не задумался бы...

Алеша стоит, закрыв глаза, зажав руками уши.

Митя говорит тихо, в голосе у него недоумение. Он поворачивается к Лизе, берет ее руку, и она не отнимает руки.

— Ты тоже думала обо мне, скажи — да? Да?

— Да...

Алеша открывает глаза и видит...
Силуэты сливаются в объятии.
Алеша убегает, не оглядываясь.
Силуэты Лизы и Мити. Объятие все еще длится. Шепот.
— А ты не боишься меня?
— Я ничего не боюсь.
— Знаешь, обо мне какая слава?
— Я ничего не боюсь.
— Ведь я тебя обманывал. Меня один человек подбивал.
— Я ничего не боюсь.
Митя целует Лизину руку.

Как человек, случайно оставшийся живым в мертвом, разрушенном городе, бредет Алеша по ночным улицам. Он проходит по обрыву над Волгой, по самому краю обрыва и только случайно не срывается вниз, даже не заметив этого.

Вот Алеша у реки — он попадает в густой туман. И чем дальше идет, тем гуще белый, надвигающийся волнами туман. Кажется, ничего больше нет на свете, кроме этого тумана вокруг Алеши, кроме отчаяния в его душе.

Алеша приходит домой. На кухне, на сундуке, заботливо разложена постель и отогнут край одеяла, аккуратно подшитого белым пододеяльником.

Присев к кухонному столику, Алеша достает тетрадку и карандаш, вырывает листок бумаги и пишет:

«Уважаемый Сергей Сергеевич!
Я уезжаю. Куда — не знаю, но уезжаю утром навсегда, это твердо решено. Может быть, вы подумаете, что я дезертир, но я ничего не могу сделать. Прощайте. Никому не верю. А л е ш к а».

Передернув плечами, подышав на руки и потерев их одну о другую, как это делают при морозе, Алеша складывает вчетверо листочек и надписывает адрес. Отстегивает от рубашки комсомольский значок и кладет его на записку.

Приоткрывает дверь в комнату, видит спокойное, даже чуть улыбающееся во сне лицо матери, видит ребят, раскинувшихся на кроватях и раскладушках.

Но ничто уже не может тронуть Алешино сердце. Он хмурится, закрывает дверь, сняв с гвоздя, бросает поверх одеяла полушубок и, как был, не раздеваясь, в костюме, в ботинках, дрожа забирается в постель.

Натягивает одеяло, закрывается с головой и сворачивается клубочком. Несколько мгновений длится тишина, подчеркиваемая тиканьем будильника. Затем раздается отчетливый, громкий голос:

— Говорит Москва... Говорит Москва...

Алеша пошевелился, но все еще продолжает лежать.

— Говорит Москва... Говорит Москва...

Выглянув осторожно из-под одеяла, Алеша видит напряженно склонившихся над радиоприемником и как бы вырванных из темноты светом его глазка лица молодогвардейцев. Круто сдвинул брови Олег Кошевой. Уля Громова слушает, широко распахнув ресницы. Туркенич и Земнухов склонились над тетрадками и приготовились записывать Москву. Никто из них не видит, что сквозь мутное стекло кухонного окна заглядывает гестаповец в черной фуражке.

Алеша вскрикивает, чтобы предупредить ребят, но в тот же миг распахивается дверь и гитлеровцы врываются в кухню. Вместе со всеми молодогвардейцами Алеша оттеснен в угол. Гестаповцы ломают, скручивают им за спиной руки.

А радиоприемник снова повторяет:

— Говорит Москва!

Майстер Брюкнер — высокий немец с низко опущенным тугим животом, с нависшими над воротником толстыми складками шеи— злобно вырывает из розетки вилку.

— Надоело,— произносит он, ломая слово немецким акцентом, и приказывает:— Увести!

Трагически зазвучала музыка.

Удар гонга. Ослепительный сноп света.

— Следующий! Тюленин Сергей!

В луче прожектора — окровавленный, истерзанный Сережка Тюленин. И страшное лицо палача Фенбонга, светящееся из темноты.

— Будешь говорить?

Молчание. Удар.

— Будешь... будешь... будешь...

Гонг. В луче прожектора проходят лица Олега Кошевого, искалеченного, поседевшего, Ули Громовой, Вани Земнухова. Смеющаяся прямо в глаза палачам Любка-артистка...

— Следующий! Уточкин Алексей.

Гонг. Прямо в лицо Алеше направлен слепящий свет прожектора.

Громадная рука с твердыми, железными ногтями на пальцах хватает Алешу за горло.

Раздается шипящий голос:

— Если ты не скажешь — убью!

Рука отталкивает Алешу, и хлыст ударяет его по лицу крест-накрест. На щеках выступают багровые полосы. Унтер Фенбонг склоняется над Алешей.

— Что у вас там за бригада? Говори! Кто бригадир?

— Никогда! — вскрикивает Алеша.

Гонг. Алешу швыряют на окровавленный топчан. Два гестаповца держат его. Другие два бьют линьками из скрученного провода.

Майстер Брюкнер с толстой сигарой, зажатой между пальцами, наблюдает за пыткой.

Он наклоняется над Алешей.

— Что за значок у вас на груди? Кто вам его дал? Что такое «Венера»?

— Никогда,— хрипит Алеша,— не выдам... Никогда...

Еще более сильный удар гонга.

Алеша, со скрученными назад руками, вздернут на дыбу.

— Отрекись! — слышится голос.— Отрекись! Кто ваш бригадир? Дурак, она же предала тебя! Она путается с Митькой, а ты ее защищаешь!

— Ни за что!.. Никогда!

Удар гонга еще громче, еще выше.

Алеша подвешен вверх ногами.

— Признай — нет любви, нет идеалов, нет морали, нет будущего! Все ложь, ложь, ложь!..

— Неправда! — кричит Алеша.— Неправда! Все есть!

И самый высокий, самый трагический музыкальный удар.

Молодогвардейцы, и Алеша среди них, стоят полураздетые, искалеченные, поддерживая друг друга на краю шурфа. Свистит сумасшедший ветер.

Рядом с Алешей — Олег Кошевой. Из-под темных золотящихся ресниц ярко смотрят его глаза.

— Старик,— слышится голос Сергея Сергеевича,— я здесь, с тобой!

Истерзанного, со скрученными за спиной руками, подводят гестаповцы к краю шурфа Сергея Сергеевича. Его ставят рядом с Алешей, и он говорит:

— Тсс... Я знал, старик, что ты настоящий человек! И все еще будет в жизни.

Гестаповцы сталкивают Сергея Сергеевича в шурф.

Одного за другим сбрасывают они в шурф молодогвардейцев.

И вот Алеша летит в черную бездну, крича:

— Будет! Будет! Будет!

— Да что с ним? — говорит Сергей Сергеевич Алешиной матери.— Проснись, Алеша!

А Алеша, разметавшись на своем сундучке, бормочет:

— Будет! Все будет!..

— Алешенька,— наклоняется к нему мать,— проснись, родной, тут пришли.

— А? Кто? За мной?

Открыл глаза Алеша. Вскочил испуганный. Перед ним — Сергей Сергеевич.

— Это вы?

— Я, старик. Шел мимо, дай, думаю, зайду проведать, как ты тут живешь...

— Ой, это правда вы! — обрадованно говорит Алеша.

— Да ты не вставай. Я сейчас уйду.

— Что вы! Я мигом!

Схватив полотенце, Алеша убегает, но в дверях останавливается.

— А откуда вы узнали, где мы живем?

Сергей Сергеевич усмехается,

— Как же... Красноармейская, тридцать три... Не помнишь? Ты тогда, правда, немножко того...— шепотом заканчивает Сергей Сергеевич.

Алеша рассмеялся, выбежал из комнаты.

Мать, как бы извиняясь за него, улыбаясь говорит:

— Дитенок еще совсем...

Она идет вслед за Алешей.

Сергей Сергеевич, стоя у столика, замечает адресованную ему записку, читает, хмурится.

«...Прощайте. Никому не верю. Алешка»

— Чаю выпей, Алешенька! — слышится голос матери.

— Потом! — кричит из ванной Алеша.— Потом!

Сергей Сергеевич складывает записку и кладет на место, под значок.

Вытирая лицо, возвращается Алеша.

Но вместо того чтобы одеваться, он, видимо, забыв о присутствии Сергея Сергеевича, останавливается у окна.

Сергей Сергеевич перелистывает книгу, будто не замечая Алешиного состояния.

Пауза.

Алеша молчит. Он стоит, прижавшись лбом к стеклу, с полотенцем в руке.

За окном усаживаются на карниз голуби и тут же поднимают возню — дерутся, сталкивают друг друга и вдруг все вместе взлетают, оглушительно хлопая крыльями.

Алеша поворачивается к Сергею Сергеевичу.

— Простите, вы торопитесь, Сергей Сергеевич...

— Да нет... Я, собственно говоря, утром совершенно свободен... А у тебя какие воскресные планы?

Алеша неопределенно пожал плечами.

— Пойдем-ка, старик, «прошвырнемся», как у вас говорят. Ты как? Пошли, пошли...

И пока Сергей Сергеевич надевает кепку, Алеша, стараясь сделать это незаметно, убирает со стола записку и, скомкав, прячет ее в карман вместе с комсомольским значком.

Алеша и Сергей Сергеевич сидят в ожидании пароходика на пристани, за столиком кафе.

Утренняя воскресная набережная еще немноголюдна.

На пристани скапливаются едущие за город — кто на рыбалку, кто компанией — погулять; появляются стайки школьников, студенты. То зазвучит аккордеон, то гитара, то хором запоют девушки.

Перед Сергеем Сергеевичем останавливается сонная еще официантка — кафе только что открыли.

— По бокалу портвейна и мороженого.

— По сто? По двести?

— Мне сто, товарищу пятьсот.

Удивленно пожав плечом — мол, хотите чудить— дело ваше,— официантка отмечает карандашиком заказ.

Алеша ушел в свои мысли, нахмурил брови, кусает ноготь.

— Между прочим, я давно собираюсь спросить,— говорит Сергей Сергеевич,— как тебе в бригаде?

— Все хорошо.

Однако Сергей Сергеевич уловил в Алешиной интонации нечто, заставившее его переспросить:

— Ну а все-таки?

— Нет, правда, все хорошо.

— Ясно...— с огорчением произносит Сергей Сергеевич, понимая, что Алеша чего-то недоговаривает.

Буксир неторопливо ведет по Волге бесконечно длинный плот.

Подавая густой голос, идет теплоход.

Официантка ставит перед Сергеем Сергеевичем вазочку с мороженым, а перед Алешей появляется большая стеклянная ваза, на которой громоздится множество разноцветных шариков и рядом бокал вина.

— Все мне?

— Ешь. В твоем возрасте я бы ведро мороженого уничтожил, были бы деньги. Ну, старик, выпьем, что ли...

Они чокаются.

— А что, Алеша, у вашей бригады будет какая-нибудь присяга?

— Не знаю.

— Я бы на вашем месте обязательно сочинил.

За соседним столиком компания зеленой молодежи открывает бутылку шампанского.

Выстрел пробки. Смех.

Алеша ест мороженое.

Напряженно всматривается в него Сергей Сергеевич.

Алеша замечает это. Он чувствует себя неловко под пристальным взглядом.

— Что с вами, Сергей Сергеевич?

Пауза.

— Видишь ли, Алеша, у меня был бы такой же мальчик, как ты... если б не война, понимаешь?

— Простите, я не хотел...

— Граждане, на посадку! — объявляет матрос.

Сергей Сергеевич расплачивается.

Алеша незаметно достал из кармана комсомольский значок, подержал его на ладони, затем прикрепил к груди.

Гудок парохода.

Цех завода.

Бригада работает молча — чувствуется общее напряжение. На Лизу никто не смотрит, и она не поднимает головы. Сложную смесь чувств — радость и вину, счастье и стыд за это счастье перед девушками — можно прочесть в ее полуопущенном взгляде.

Рядом за соседним станком — Зоя, замкнутая, молчаливая.

Несмотря на крайнюю напряженность атмосферы, работа идет, как всегда, быстро, споро.

Тамара демонстративно, как бы в укор Лизе, обучает Алешу обращению со станком.

— Не спеши, не спеши... А я говорю, пойдет у тебя.

Вероятно, Тамара права, и работа у Алеши пойдет, но пока вид у него растерянный и несчастный — галстук съехал набок, волосы прилипли к вспотевшему лбу. И, несмотря ни на что, он временами успевает бросить взгляд в сторону Лизы.

Звонок. Конец смены. Как он не похож на прежние, шумные, смешливые уходы бригады с работы! Все молча приводят в порядок свои рабочие места и так же молча идут к выходу из цеха.

Алеша, отстав от всех, проходит по коридору.

А в т о р. «Как я был глуп,— думал Алеша,— как мог думать, что любовь— это счастье. Разве может быть в жизни худшая беда, большее несчастье?»

— Алеша! Алешка!

Митя машет рукой, догоняет Алешу. Митя в спецовке, весь испачкан, волосы перехвачены узким ремешком, лицо еще горит жаром печи, жаром удачной работы, глаза счастливо сияют.

— Алексей! Друже! Пошли в душ!

Алеша хочет отказаться, но Митя подхватывает, обнимает его и быстро ведет к дверям душевой.

Хлещет горячая вода из душа.

В облаке пара, под струями воды, счастливо хохочет Митя. Волосы закрыли его лицо, он прыгает, как дикарь, выкрикивая на разные лады бессмысленные звукосочетания.

Рядом с ним, под соседним душем,— Алеша. Он покорно подставил плечи под этот дождь. Его худенькая фигурка так резко контрастирует с большим мужественным телом Мити! Мускулы переливаются, играют на руках Мити, на его груди, на спине. Тело блестит от воды и словно бы отражает его радость, веселье, счастье.

— Алеша! — кричит Митя, хлопая изо всех сил по Алешиной спине.— Алешка! Черт полосатый! До чего же это хорошая штука жизнь, Алешка!

Митя барабанит по Алешиной спине, потом подставляет руку под кран и пускает в Алешу яростную струю воды. Потом он берет Алешу за плечи, поворачивает к себе:

— Алешка, дружище, ведь это я тебе обязан. Это ты открыл мне глаза!

Потоки воды льются на них. Пар поднимается, то закрывая, то открывая их лица.

— Я был слепым дураком. Теперь-то я знаю, какое это счастье— настоящая любовь. И что только делается с человеком, Алеша! Ты правду сказал — все кругом начинаешь любить, понимать, ценить, даже пустяк какой-нибудь.

Алеша вдруг вырывается из Митиных рук.

— Оставь меня, пожалуйста, в покое.

Улыбка еще не успела сойти с Митиного лица. Он с удивлением смотрит на приятеля.

— Ты что?

— Просто у меня плохое настроение. Имею я право, в конце концов, не разделять твое телячье состояние?!

— Алеша, опомнись, что с тобой?

А в т о р. Алешу понесло. Он будто слышал со стороны то, что говорил, ужасаясь своей несправедливости, но остановиться не мог.

— «Дружба», «дружба», — кричит Алеша,— какая это, к черту, дружба? Плюю я на такую дружбу, слышишь? Плюю, плюю, плюю.

Алеша весь дрожит от возбуждения.

С лица Мити сошла улыбка. Он с тревогой смотрит на Алешу, стараясь понять и не понимая, что с ним происходит.

Вдруг Алеша изо всей силы тычет Митю кулаком в лицо. Тот только притрагивается пальцами к щеке, по которой ударил Алеша, и с беспокойством смотрит на него.

А вода все льется и льется потоками на стоящих друг против друга юношей.

А в т о р. И все-таки они пошли с завода вместе.

Заложив руки в карманы брюк, не разговаривая и не глядя друг на друга, идут по пустынным улицам Алеша и Митя.

Дойдя до угла, они останавливаются и неловко стоят на месте.

— Ну, покуда...— мрачно произносит Митя.

Алеша молча поворачивается.

— Э...— окликает его Митя,— забирай. Прочел...

Он достает из кармана пиджака книжку и отдает Алеше. Друзья расходятся.

А в т о р. Шли дни. Лиза была счастлива. Но даже и в самые светлые мгновения в подсознании ее жила тревога. Она теперь лгала каждую минуту своим молчанием. Но она молчала не из трусости, а потому что боялась разрушить бригаду. Иногда она забывала обо всем, и ее охватывала радость. Она думала: неужели оно может быть грехом, ее счастье? Ведь, в конце концов, все, о чем они мечтали, что делали,— все это во имя счастья...

По мере того как говорит автор, перед нами возникает то рассветная улица, по которой идут, взявшись за руки, Лиза и Митя, то кабина колеса обозрения, в которой они сидят, а за ними поднимается и опускается парк и гуляющие в нем люди и отражающая городские огни Волга. То мы видим их в полутьме кинотеатра.

Вот Митя с Лизой проносятся по городу на мотоцикле.

Валетовская компания, увидев их, машет руками.

— Смотрите, какой она хорошенькой стала!— говорит Карасев.— Ну, Михаил Петрович, преклоняюсь, вы выиграли.

Валетов хмуро смотрит вслед Мите и Лизе.

— Боюсь, что я не выиграл, а проиграл, — говорит он, — и довольно крупно.

Митя лихо ведет мотоцикл, обгоняя «Волги», троллейбусы, грузовики.

Лиза сидит в коляске, откинувшись на спинку сиденья. Проносятся последние городские кварталы. Выехав за город, мотоцикл развивает бешеную скорость.

Лиза закрывает глаза.

Вдруг Митя резко тормозит, мотоцикл замедляет ход. Митя наклоняется к Лизе, целует ее.

Мотоцикл неторопливо съезжает в кювет и опрокидывается. Лиза и Митя вывалились. Они барахтаются, хохочут. Митя обнял Лизу и прижал к себе.

— Послушай, что это значит, объясни. Когда я понял, что люблю тебя, я думал, так будет всегда.

— А теперь прошло?

— А теперь я с каждым днем люблю тебя в сто раз сильнее. А ты?

— А я счастлива,— закрыв глаза, говорит Лиза и снова открывает глаза, и мы видим, что она действительно бесконечно счастлива.

Гудок приближающегося автомобиля. Лиза и Митя пригибаются к откосу кювета. Озорно блестят их глаза. Наверху с грохотом проносится машина, обдав их облаком пыли. Митя привлекает Лизу к себе, целует и вдруг, отпустив, спрашивает:

— Что с тобой? Что такое?

На глазах у Лизы слезы. Она отворачивается.

— Ну что случилось, Лиза?

— Ничего.

— Ну я прошу тебя.

Лиза плачет все сильней и сильней. Не зная, как быть, что делать, Митя берет ее за плечи, поворачивает к себе лицом. Лиза не сопротивляется, она плачет теперь, уткнувшись в Митино плечо.

А Митя растерян — не знает, чем помочь, и все спрашивает:

— Ну что ты? Что? Ну успокойся!.. Что случилось?

Наконец слезы сами иссякают, Лиза всхлипывает реже, реже... и вот успокоилась.

— Платок.

Митя поспешно достает из кармана свой платок и отдает Лизе, довольный, что может быть хоть чем-нибудь полезен.

— Просто не могу девчонкам в глаза смотреть. Нет, Митенька, все погибло...

— Ты с ума сошла! Тогда прав Валетов. И ничего нет. И вы все обыкновенные бабы!

— И, главное, нельзя молчать. Я права не имею молчать.

— Ну скажи. Может быть, правда, лучше сказать.

— Ничего не понимаешь. Я не могу. Если бы они хоть сами спросили...

А в т о р. Но никто из девушек так и не задал Лизе ни одного вопроса.

В комнате темно. Только слабый лунный свет проникает сквозь занавески.

Голова Лизы на подушке. Вверху, на потолке, над ней бродят неясные тени, свет и тени...

Зоя лежит с открытыми глазами. Во взгляде ее застыло страдание.

На третьей кровати спит Нюра, по-детски подложив ладошку под щеку.

Спит Лиза, улыбаясь во сне.

А в т о р. В эту ночь Лиза сладко спала, без всяких сновидений. Она совершенно не подозревала о том, что происходило рядом.

Зоя прислушивается, приподнимается на локте, смотрит.

Спит Нюра, спит Лиза.

Зоя встает, выдвигает из-под кровати свой чемоданчик, раскрывает его и начинает лихорадочно укладывать вещи. Как попало засовывает она свои платья... Туфельки на «шпильках» Зоя бросает с особенной досадой, словно они в чем-то виноваты.

Как будто все. Зоя берет зеркальце, оставшееся на столике, но оно выскальзывает из пальцев, падает и разбивается.

Лиза в испуге проснулась, быстро поднимается.

— Что? Что? Что?

Вскакивает Нюра.

— Кто это? Что случилось?— Она включает свет.

Зоя, одетая, стоит возле своей кровати. У ее ног чемодан и разбитое зеркало.

— С ума сошла!— подбегает к ней босиком Нюра.— Куда собралась?!

Зоя поднимает чемодан.

— Пусти!

— Не пущу!— Нюра вцепилась в чемодан.— Девочки! Лиза!

— Оставь меня!

— Не пущу! Не пущу! — кричит Нюра. — Никуда не пущу! Сумасшедшая!

— Ты не имеешь права, наконец!— В голосе Зои слышатся истерические нотки. — Это моя жизнь! Оставьте меня в покое!

Бросив чемодан, Зоя падает на кровать и плачет, зарывшись в подушку с головой.

Слышны крики в коридоре:

— Где это?

— Что случилось?

В дверь стучат, вбегают девушки из других комнат. В коридоре шум. Бегут с верхних этажей.

Нюра накрывает Зою одеялом.

Лиза стоит как каменная.

Комната наполнилась девушками и ребятами в пижамах и халатах. Какая-то высокая девица прибежала в ночной сорочке.

— Ребята, ребята, идите, будьте тактичными.

Нюра вытесняет всех из комнаты и, взглянув на рыдающую Зою, на Лизу, выходит сама, плотно прикрыв дверь.

Испуганные, притихшие, стоят в коридоре девушки из бригады Максимовой.

— Что же это, девочки? Что у нас делается?— говорит Тамара.

И вдруг прорывается все, что столько времени таилось, о чем не хотели говорить. Перебивая друг друга, шепотом, чтобы не слышно было другим, заговорили девушки.

— Вот она, Лизкина принципиальность.

— А еще нас «воспитывала».

— Лично я скажу ей в глаза.

— К черту, минуты не останусь в вашей бригаде!

— Тише...

— Постой, что значит «в вашей»?

— А то, что я поверила, а мне в душу наплевали!

— Прекрати истерику,— сухо говорит Нюра,— люди кругом...

— Ну и что? Пусть слушают!

— И правда,— раздается с лестничной площадки насмешливый голос рыжего парня,— нам тоже интересно, какая она такая, новая мораль.

Стоящий рядом Илюша Горский поворачивает голову в его сторону.

— Я что,— смешавшись, бормочет рыжий,— я так говорю, просто так.

Рядом с ним стоит Клавка — худая вертлявая девица. Она беспокойно оглядывается. Ее тоже распирает желание высказаться.

— Нет, на самом деле, товарищи,— говорит она,— чего это получается? Цельный год весь завод гудит: вот они пример, вот они лучшие, триста процентов, задание для «Венеры»...

Вокруг молчание. Никто не поддерживает вертлявую Клавку, но и не обрывает ее. Не найдя сочувствия, она сама замолкает.

— А ну, пойдем отсюда,— говорит Нюра,— пошли к Тамаре.

Подруги уходят, расходятся и остальные.

Кто-то выключил свет. Теперь коридор освещен только маленькой дежурной лампочкой.

— Ах, девочки,— вздыхает Нюра, когда они вошли в Тамарину комнату.

— Нет, зачем только я экзамены сдавала, заставила меня.

— Дуреха,— обрывает Машу Тамара,— при чем тут твои экзамены?

— А я считаю, Лиза не имела никакого права,— упрямо говорит Маша.

Тамара садится на подоконник.

— Скажите, девочки,— говорит она,—что такое «право», когда речь идет о настоящем чувстве?

— Нет, Томка, по-моему, есть законы — не важно, что они нигде не записаны... Понимаешь, другой раз надо подавить в себе чувство, чтобы остаться человеком.

— А я думаю, бывает так, что нет ни правого, ни виноватого...

— Ах, девочки, а мы-то представляли себе — придет любовь, и это будет одна только радость, только счастье.

Зоя утихла. Она лежит с закрытыми глазами, отвернувшись к стенке.

Лиза все еще стоит в противоположном конце комнаты.

Вот она делает движение к Зоиной кровати.

По круто сдвинутым бровям, по туго сжатому рту, по страдальческим морщинкам на лбу понятно, что Зоя слышит, как подошла подруга.

Постояв, Лиза садится на край кровати.

Еще круче сдвигаются брови на лице Зои.

— Зоя,— шепчет Лиза.

Каменное лицо у Зои.

— Зоинька!

Лиза прикасается к Зоиной руке. Рука отдергивается.

Лиза ложится рядом с Зоей, прижимается к ней. Шепчет на ухо:

— Зоинька... всю правду тебе скажу... ты не представляешь, как я мучаюсь Это оказалось сильнее меня. Я думала, есть выход. Но теперь вижу — выхода нет. Я должна отказаться от Мити, и я отказываюсь... Не могу так, не могу без вас, без тебя... Я отказываюсь, слышишь?..

Автор. Так говорила Лиза, так она искренне думала, но она еще думала: «Я отказываюсь, но разве я смогу жить?...»

Лиза шепчет, шепчет, шепчет на ухо Зое. Вначале Зоя лежит с закрытыми глазами, все с тем же каменным лицом. Но вот что-то дрогнуло в нем. Вот покатилась из-под ресниц слеза. Вот в уголках губ, в сдвиге бровей появилось что-то мягкое, жалостливое.

И вот уже обе девушки, всхлипывая, обнялись и плачут вместе.

— Можешь таскать мои туфли,— сквозь слезы, смеясь, говорит Зоя,— на «шпилечках».

— Глупости,— также плача и улыбаясь, отвечает Лиза.

Они обнимаются.

Но вдруг, оттолкнув Лизу, Зоя вскакивает.

— Нет, оставь меня в покое!— зло шепчет она.— Ненавижу, ненавижу!

Блестят глаза Зои, блестят на ее щеках невысохшие слезы.

Схватив чемодан, сверкнув свирепо взглядом в сторону подруги, Зоя выбегает из комнаты, хлопнув дверью.

Лиза бросается за ней.

Вниз по лестнице вместе с Лизой бегут все девушки.

На улице они оглядываются по сторонам: Зои не видно.

Вместо Зои они замечают две унылые фигуры — Митю и Алешу. Они идут, заложив руки в карманы брюк, не разговаривая и не глядя друг на друга.

— Митя! Митенька! — забыв об окружающих, бросается к нему Лиза.— Зойка ушла! Совсем ушла, понимаешь?..

Взволнованные случившимся девушки окружили Митю и Алешу.

Митя, видимо, хочет задать Лизе какой-то вопрос, но, взглянув на нее, ни о чем не спрашивает.

— С чемоданом ушла...— говорит Маша,— наверно, нужно на вокзал, на пристань...

— Пошли!— Митя быстрым шагом уходит вместе с девушками.

Алеша остается на месте.

— Переживает, конечно,— глядя им вслед, говорит вертлявая Клава.— Представляете, что завтра на заводе будет? А им как раз заказ сдавать, представляете? Заметив Алешин свирепый взгляд, Клава торопливо добавляет: — Нет, я ничего не говорю.

Алеше вдруг пришла в голову какая-то мысль. Он резко поворачивается и уходит.

Звонок.

Шурик выходит в переднюю, отворяет дверь. На пороге — Алеша. Он отодвигает Шурика в сторону и входит.

«Футурум» в глубине комнаты матово поблескивает хромированными деталями. На спинках стульев, на подоконниках сушатся цветные разрисованные косынки. Одну из них, растянутую на столе, расписывает желто-красными разводами Толик Карасев.

— Тунеядцы за работой,— усмехается Шурик,— помогаем «Двадцать первому веку» зарабатывать хлеб насущный. Все законно.

Повсюду видны следы очередной «субботы». В углу на диване сидят два приятеля, видимо, излишне хлебнувшие.

Из соседней комнаты появляется Валетов. Он останавливается перед Алешей.

— Ты что?

— Пустите.— Алеша пытается отстранить Валетова.

— Ты что врываешься? Кто тебя звал, зачем пришел?

— Предупредить,— говорит Алеша,— в открытую.

— И ты войну объявлять?

Алеша хмуро, исподлобья смотрит на него.

— Боже мой! Какой прокурорский взгляд! — продолжает иронизировать Валетов.— Подсудимый Валетов, какую цель вы преследовали, сбивая с толку советскую молодежь? Зачем вы отвлекали советского молодого человека от общих собраний и заставляли его задумываться над смыслом жизни? Какая держава платила вам за это окровавленными долларами? Вот что,— вдруг меняет Валетов тон,— убирайся-ка вон отсюда!

Алеша подходит вплотную к Валетову.

— Ну-ну-ну,— Валетов невольно отступает на шаг,— без глупостей!

— Вот что, Валетов,— говорит Алеша,— закрывайте свою лавочку.

— Не пугай.

— Где Зоя?

— Зоя? Почему она должна быть здесь? Ищите в своей замечательной бригаде. Там у вас, кажется, интересные дела творятся в смысле новой морали.

Алеша резко отстраняет Валетова и проходит в соседнюю комнату. Здесь несколько пар «энтузиастов» слушают музыку Шёнберга, сидя перед радиолой. В углу, в кресле, выпрямившись, сердито сдвинув брови, сидит Зоя.

Алеша подходит к ней.

— Зоинька... Я за тобой.

Зоя отворачивается, не отвечая.

— Пойдем, прошу тебя.

Зоя не отвечает.

Неожиданно из первой комнаты раздается громкий металлический голос:

— Говорит «Футурум»! Говорит «Футурум»! С этой минуты я действую сам, по своей воле. Посторонний, подойди ко мне! Прочти свою судьбу!..

Не только Алеша, но и все окружающие с недоумением прислушиваются, идут в соседнюю комнату.

По «Футуруму» пробегают световые молнии, загораются и тухнут сигнальные огоньки, кроваво подмигивает правый глаз. Раздается удар, зловещее «готово», выползает бумажная лента.

— Уточкин Алексей, возьми ленту, читай,— произносит железный голос.

Алеша делает шаг к машине, берет ленту, перебирает ее, читает. Не может понять, что в ней написано. «Футурум» перестал работать. Алеша обрывает ленту, читает снова:

— «Ты дерьмо, и бригада ваша дерьмо, и Лизка твоя дрянь, не лучше других. Иди отсюда и не возвращайся, а то хуже будет».

Не веря своим глазам, Алеша еще и еще раз перечитывает текст. Он приходит в бешенство, швыряет ленту на пол, топчет каблуком.

— Подлецы! Негодяи!

Схватив тяжелый стул, изо всех сил ударяет по «Футуруму». Раздается звон стекла, треск, визг.

— Держи его!

Валетов бросается к Алеше, но тот разошелся и продолжает разбивать стулом «великую электронную машину». Весь «Двадцать первый век» сбегается в комнату. Алеша продолжает громить «Футурум».

Вдруг из машины раздается отчаянный крик.

— Перестань, убьешь!

Передняя часть «Футурума» отваливается, и все видят, что внутри машины сидит «Альберт Эйнштейн», рядом с ним недопитая бутылка коньяка и пишущая машинка, из которой торчит бумажная лента. Позади «Эйнштейна» — раскрытая дверь из уборной, через которую он, видимо, проникал в машину. «Эйнштейн», пострадавший от Алешиной агрессии, держится за голову и стонет.

Все застыли, потрясенные этим открытием. Несколько мгновений в комнате стоит тишина.

Замер и Алеша. Наконец долговязый парень громко, но как бы про себя, изумленно произносит:

— Вот это мошенство! Высший класс!

И прыскает со смеху. За ним начинают смеяться и другие.

— Вот так автомат! Вот так электроника!

Смех становится все громче и громче.

— Эй ты, электрон! Вылезай оттуда! Привет от Кио!

— Ну и жульничество! На уровне современной техники.

Смех.

Валетов собирает разбитые детали машины.

— Вы глупцы, он просто спьяну забрался в машину.

— А кто нам все время отвечал на вопросы?

— Отвечал «Футурум». Я исправлю его, и он снова заработает.

— Не заработает,— говорит Алеша,— кончилась ваша лавочка. Зоя, пошли!

Взяв Зою за руку, Алеша уходит.

Алеша и Зоя сидят на скамье.

— Вот она,— говорит Алеша,— видишь? Правее того дерева. Сейчас, к рассвету, она на востоке, а вечером — на западе. Древние греки даже считали, что это две разные звезды. Все-таки до чего она, собака, красивая!

Зоя молчит. Алеша покосился на нее, продолжает:

— Когда она удаляется, до нее двести шестьдесят миллионов километров, а когда приближается — только сорок миллионов, рукой подать. Вот такой момент и выбирают для полета. А интересно все-таки. Эта штука, которую мы делаем, вдруг пролетит все сорок миллионов километров и окажется там. Прямо невероятно. Из ракеты выйдет какой-нибудь комсомолец. Что же он увидит? Или кого? А ты бы полетела? Я бы полетел. Подумаешь, сорок миллионов!

— Хороший ты человек, Алеша,— не поворачивая к нему головы, тихо говорит Зоя.

— Пойми,— горячо убеждает Алеша,— ведь это все старые, старые чувства, от которых мы должны быть свободны. Больно, конечно, больно. И может быть, не одной тебе. Только другие переживают молча.

— Хороший ты парень, Алеша,— теперь уже глядя в лицо Алеше, повторяет Зоя.

Вестибюль заводского Дворца культуры. Доносится вальс в исполнении духового оркестра.

Проходят рабочие с женами, девушками. Стайками идут молодые работницы.

Рядом с контролершей, проверяющей билеты,— два дружинника.

Музыку заглушает голос из репродуктора:

— Прослушайте сообщение. Новая победа нашего завода. Молодежная бригада Елизаветы Максимовой добилась нового выдающегося успеха, досрочно выполнив заказ «Венера». Сегодня во Дворце культуры завода состоится торжественное заседание...

Фойе. В ожидании начала молодежь танцует. Не танцуют только девушки из Лизиной бригады.

Празднично одетые, в модных платьях, с торчащими юбочками, красиво причесанные, они сбились в кучку и тревожно поглядывают на дверь.

— С ума сойти,— говорит Нюра,— в такой день опаздывать!

— Занят человек,— весело перебивает Зоя,— что же такого.

Нюра подозрительно смотрит на подругу: в ее повышенном тоне, так не вяжущемся с тревожным моментом, нетрудно угадать истерическую нотку.

— Руководство часто бывает занято,— продолжает Зоя,— мало ли какие у руководящих товарищей дела.

— Именинницы, привет!— кричат им танцующие.— Примите поздравления! А где бригадир?

Лиза и Митя сидят на берегу Волги. Далеко внизу белеет плотина гидростанции.

Разговор, видимо, идет уже давно.

— ...Все предала, все погибло,— говорит в отчаянии Лиза,— сама их сколачивала, держала... сколько было всякого... хотела, чтобы мы жили совсем по-новому...

А Тамара?.. А Нюра? Та мне в рот смотрела: скажу — свято. Нет, Митенька, конец, конец...

— Неужели ты не понимаешь, что это просто невозможно?..

Митя заглядывает в Лизины глаза. Она старается улыбнуться. Наклоняется к нему.

— Никогда,— шепчет она,— ни одной нашей минутки не забуду... никогда...

— Ты сумасшедшая! — Митя вскакивает.— Настоящая сумасшедшая. Не будет этого — слышишь? — не будет...

Он хватает Лизу за плечи, поворачивает к себе, как бы принуждая опомниться.

— Лиза... Лиза...

Но в ее глазах он читает только отрешение от любви, непреклонность и щемящую жалобную просьбу — помочь ей, помочь...

— Не мучай меня. Не могу я иначе. Все равно нет мне счастья без них... сам видишь...

Лиза порывисто прижимается горячей щекой к его плечу и замирает.

Слышно, как густо загудел вдали пароход... В этот звук вплетается стук часов, вначале тихий, затем все более громкий, тревожный.

Это стучат часы на Митиной руке, они у самого уха Лизы. И вдруг этот звук становится оглушительным, панически громким. Лиза вырывается из объятий, отталкивает Митю, смотрит на часы.

— Опоздала!— кричит она в отчаянии.— Я опоздала!— И бросается бежать. Митя — следом за ней. Лиза бежит неловко, на ногах у нее туфельки на тончайших «шпильках». Она останавливается, зло срывает с ног туфли и, держа их в руке, босая, бежит по шоссе.

— Лиза, все равно не успеть!— кричит Митя.

Но Лиза бежит, бежит, бежит...

Как на грех, машины идут только из города.

Шоферы грузовиков и пассажиры автобусов в свете фар видят девушку, изо всех сил бегущую навстречу. Лиза бежит против ветра, ее волосы растрепались, платье липнет к телу.

Дворец культуры.

Громкий звонок. Оркестр умолкает. Танцы прекращаются.

— Ну что делать, что делать, девочки?!— тревожно говорит Тамара.

Публика начинает заходить в зрительный зал.

— Девчата, будьте наготове,— кричит, пробегая, парень,— как вызовут — сразу на сцену.

— Все в порядке!— откликается Нюра.— Что делать, что делать?

— Убить ее мало.

Девушки с тревогой смотрят на двери. Алеша стоит рядом с ними.

Босая, с растрепанными ветром волосами, бежит по дороге Лиза. Митя, бегущий за ней следом, оборачивается. Идет машина.

— Стой! Стой! Стой!

Митя останавливается посреди шоссе и поднимает обе руки навстречу слепящему свету мощных фар.

Визжат тормоза.

Огромный, десятитонный грузовик останавливается. Митя вскакивает на подножку. Кричит шоферу что-то неслышное нам из-за грохота мотора.

Шофер кивает головой, машина тронулась, догоняет Лизу, приостанавливается. Митя помогает девушке подняться, и машина сразу рванула дальше.

Но в тот миг, когда Лиза, хватаясь за дверцу, поднимается на высокую подножку, она роняет туфлю.

Почти падая на сиденье, задыхаясь, произносит:

— Туфля.

Сидящий рядом с ней Митя смотрит на зажатую в Лизиной руке единственную туфельку. Беспомощно оглядывается на убегающее назад темное шоссе и открывает дверку.

— Сумасшедший!— кричит шофер и сбавляет скорость.

Митя прыгает на шоссе и бежит в обратном направлении, а машина мчится вперед, разрезая мощными фарами темноту. Шофер еще и еще прибавляет скорость.

Лиза то оглядывается, то в тревоге смотрит вперед на быстро приближающийся город.

Заседание открыто.

Переполненный зал освещен так же ярко, как сцена.

Ведет заседание Сергей Сергеевич.

— Товарищи, на наше торжество прибыли почетные гости, чтобы приветствовать вместе с нами успехи нескольких наших бригад, и в первую очередь успех бригады Елизаветы Максимовой.

Зал аплодирует, а севшие в последнем ряду члены бригады с ужасом переглядываются.

Лиза влетает во Дворец, молнией проносится мимо контролера, вбегает по мраморной лестнице.

— Бригаду Максимовой прошу подняться на сцену,— говорит Сергей Сергеевич и начинает аплодировать.

Зал подхватывает аплодисменты. Все оборачиваются. Растерянные девушки не знают, что делать, и продолжают сидеть на своих местах.

Аплодирует президиум.

— Ура бригаде Максимовой!— раздается молодой голос с балкона.

— Ура-а! — подхватывает молодежь в зале.

Сидящий в президиуме ученый Петров, тот, что передавал заводу заказ, аплодируя, встает. Вслед за ним встают все на сцене и в зрительном зале.

Распахивается рядом со стоящим в проходе Алешей бархатная портьера, и в зал вбегает Лиза. Девочки вскакивают, увидев ее. Лиза стоит возле них, растрепанная, с туфлей в руке. И, несмотря на весь ужас положения, увидев девушек, Лиза улыбнулась.

Девушки переглядываются. Нюра, стоящая ближе всех к Лизе, отнимает у нее туфлю и бросает под стул. В кадре — босые ноги Лизы на ковровой дорожке. Смешок проходит по рядам. Те, кто ближе к проходу, смотрят на Лизины босые ноги. Другие тянутся через соседей посмотреть.

Бóльшая часть зала, не видя этого, продолжает аплодировать.

Алеша стоит чуть позади Лизы.

А в т о р. Она стояла, как развенчанная королева. И Алеше так было жаль ее, что даже его собственная боль стала немного глуше.

Лиза, растрепанная, поправляет волосы.

Сергей Сергеевич делает в сторону девушек приглашающий жест. Нюра что-то шепчет стоящей рядом Зое, та тотчас же передает это шепотом Маше, та — Тамаре.

Быстро пошептавшись, девушки наклоняются и делают что-то невидное нам.

Затем они выходят из своего ряда, становятся за Лизой и все вместе под аплодисменты зала идут друг за другом по проходу, направляясь на сцену. Замыкает шествие Алеша.

Однако по мере того как все больше и больше людей замечают, что девушки идут босиком, в зале нарастает смех. Босые ступни смело шагают по ковровой дорожке. Лица девушек строги, замкнуты. Смех перекатывается, сопровождает движение девушек к сцене. И вот уже хохочет весь зал.

А в т о р. Сердце Лизы готово было разорваться от любви к своим дорогим девчонкам. Ей хотелось тут же, сейчас же броситься их целовать. Она ничего уже не боялась, а только чувствовала счастье и нестерпимое желание тоже расхохотаться...

Идут девушки, идет Алеша.

А в т о р. А Алеша шел и думал: «Что может быть прекраснее на свете, чем проявление человеческой солидарности?»

Члены президиума с изумлением смотрят на то, как поднимаются по ступенькам и выстраиваются на сцене шесть девушек в красивых вечерних платьях и... босиком. Шесть пар маленьких босых ног стоят в ряд.

Ученый Петров поворачивается к Сергею Сергеевичу, видимо, собираясь спросить, что означает это обстоятельство.

Однако тот делает вид, что не замечает ни странного вида девушек, ни недоуменного взгляда важного гостя. Но вот зал умолкает. Только то здесь, то там еще слышится смешок. Девушки стоят плечом к плечу, как ни в чем не бывало.

И вдруг с балкона раздается снова тот же молодой, задорный голос:

— Не теряйтесь, девушки! Да здравствует бригада Максимовой!

Громом аплодисментов отвечает зал.

После торжественной части во Дворце танцы. Пары кружатся под звуки оркестра. В фойе появляется Митя. Видимо, он прошел длинный, утомительный путь. Зажав в руке подобранную на шоссе злополучную туфельку, он обводит угрюмым взглядом танцующих и вдруг замечает у стойки буфета... весело смеющуюся Лизу. Вокруг нее — хохочущие подруги, Алеша— рядом. Алеша, которого он привык видеть таким мрачным, смеется вместе со всеми и вместе со всеми пьет шампанское.

— Вот он!— кричит Нюра, заметив стоящего в дверях Митю.

Все оглядываются. Лиза идет навстречу Мите.

Девушки весело глядят ей вслед, и только в Зоином взгляде можно прочесть все еще не утихшую боль.

Лиза подошла, взяла из Митиной руки туфельку.

Он смотрит на Лизу и начинает понимать, что случилось что-то очень, очень хорошее.

Алеша идет к выходу. Зоя посмотрела ему вслед, сделала было движение остановить, но раздумала.

На площади перед Дворцом слышна музыка.

Алеша проходит на бульвар. Здесь сейчас пустынно. Он останавливается, смотрит на горящую над горизонтом звезду, идет дальше.

Вот площадь перед заводом. На стене возле проходной укреплены большие двухметровые полотнища — портреты улыбающихся девушек — бригада Максимовой. На крайнем портрете — сам Алеша.

На освещенном фоне этих портретов появляются темные силуэты Валетова, Шурика и Карасева.

Все они, видимо, «на взводе». Валетов мрачен. Слегка пошатываясь, останавливается он перед портретом Лизы.

— Нет, что мне особенно нравится в этой девчонке — ее чистота!

Говоря это, Валетов наклоняется, набирает с дороги ком грязи и швыряет в Лизин портрет.

Грязное пятно растекается по улыбающемуся лицу.

— Не смейте! Слышите, не смейте!— кричит, подбегая, Алеша.

— А, привет, идальго! — И Валетов снова швыряет ком грязи.

Алеша бросается к нему, но в это время Шурик запускает грязь в другой портрет. Алеша поворачивается, хватает Шурика за руку.

— Не смейте, говорю! Слышите, не смейте!

Ком за комом швыряют грязь в лица девушек Валетов, Карасев и Шурик. Они смеются над Алешей, который мечется от одного к другому, пытаясь остановить их.

Алеша бросается на противников, как разъяренный волчонок. Карасев падает от его удара. Шурик подбирается сзади и скручивает Алеше руки за спиной. Алеша извивается, стараясь вырваться.

Карасев поднялся, и теперь все трое тесно сдвинулись вокруг Алеши.

— Ну, Алексей,— говорит Валетов,— сейчас мы проведем с тобой маленький педагогический разговор. Ничего особенного, просто мы тебя отучим вмешиваться в чужие дела.

— Слушай, друг,— говорит Шурик,— может, мы с тобой все-таки договоримся?

— Я вам не друг,— отвечает Алеша,— я вам враг. Ясно? Враг!

— Скажи какой герой!

— Ты, милый, напрасно выслуживаешься. Ордена не дадут. Разве вот такую бляшку!— Карасев срывает с Алешиной курточки комсомольский значок.

Удар музыки.

Алеша бросается на Толю, вырывает из его руки свой значок.

Звучит музыка.

На фоне подсвеченных снизу портретов, которые как бы наблюдают за происходящим, противники передвигаются то вперед, то назад — вот-вот схватятся. Напряжение нарастает и нарастает.

— Хватай его! — выкрикивает вдруг Карасев и вместе с Шуриком бросается на Алешу.

Схватка.

Алеша наносит удары.

Музыка все громче и ближе.

Дерущиеся передвигаются, они видны нам на фоне то портрета Тамары, то Зои, то Лизы.

Валетов не ввязывается в драку, но шаг в шаг следует за дерущимися.

— Осторожно,— время от времени говорит он,— аккуратнее.

На темной площади перед заводом дерущиеся сплелись в один клубок.

Алеша получает и наносит удары, нападает и защищается.

Тревожно звучит музыка.

— Не надо! Не надо! — кричит вдруг Валетов.— Не смей!

Он заметил, что Шурик достал из кармана нож. Но поздно. Одновременно с предостерегающим криком Шурик наносит удар. Бьют барабаны, гремит оркестр.

На площади всё замирает.

Дрожит рукоятка ножа в груди Алеши. Откинута рука. В пальцах зажат навсегда старый комсомольский значок.

Алешины глаза открыты, он видит

...как, оставляя за собой гигантский столб огня, отрывается от земли космический корабль. Издали его движение кажется медлительным и торжественным.

Далекий гул взрыва сплетается с музыкой.

Алеша видит, как все выше поднимается корабль, как удаляется земля. Она видна уже вся, как шар, как планета. Она становится все меньше.

Несется в мировом пространстве космический корабль к звездам, в бесконечность.

Алеше видится выплывающая из-за туч луна.

Как хороша ночь нашей Родины!

Сказочными кажутся застывшие в лунном свете города. Медленно текут между темно-зеленых холмов тяжелые золотые реки. Спят спокойно люди в эту ночь.

Безмятежно спят дети.

Спят в лунном свете, вытянув хоботы, огромные краны строек. Спят просторные аудитории университетов, спят морские порты, спят птицы на ветвях деревьев. Спит страна.

И только Алешина мать, отложив книгу, беспокойно к чему-то прислушивается.

Приходилось ли вам слышать усиленное с помощью радиоламп биение человеческого сердца? Ни один в мире звук не похож на эти грозные, глухие удары.

И сейчас, один за другим, оглушительно бьют они — эти бесконечно тревожные удары.

Бьют с перебоями, то почти останавливаясь, то снова — еще и еще... Вот-вот оборвется жизнь, вот-вот замолчит навсегда сердце.

... Лиза — она все еще сидит рядом с Митей в зале Дворца культуры — вдруг прислушивается. Что это? Кажется ей, или в самом деле слышатся эти странные, глухие удары?

... Площадь. И здесь гремят глухие удары.

Прошло только одно мгновение. Еще дрожит рукоятка ножа.

Еще стоят неподвижно над Алешей убийцы.

— Что натворил?! Бегите,— шепчет испуганно Валетов,— скорей!

И они разбегаются в разные стороны.

Губы Алеши шевельнулись.

Раздается шепот:

— Я вам не друг, я — враг.

Сквозь застилающий уже глаза туман Алеше видится какой-то человек.

Расплывчатое изображение становится на миг более ясным. Высокий, худой, в старых железных латах стоит Дон-Кихот. Он сложил руки и бесконечно печально глядит на Алешу. Вот юноша, стратонавт, с прекрасным светлым лицом. Стоят молодогвардейцы — Олег Кошевой и Ульяна Громова.

Вот девушки. Они сбились вместе, объединенные одним горем и одной дружбой на всю жизнь.

Плотно сжаты их губы, но Алеше слышатся слова торжественной клятвы:

— Клянемся быть честными, верными в дружбе и в любви. Клянемся всю жизнь быть в первой шеренге — там, где труднее всего, где опаснее всего...

С повязками на рукавах строго стоят дружинники.

— Клянемся быть смелыми, принципиальными, бескорыстными.

Застыл Сергей Сергеевич.

— Клянемся отдать жизнь за счастье людей...

И вот раздается самый последний, самый глухой удар сердца, и наступает тишина.

На площади над Алешей склонились люди, только что подбежавшие к нему.

Кто-то лихорадочно ищет пульс. Но пульса нет. Сердце не бьется. Мертвая тишина.

Подбежала Лиза. Увидела мертвого Алешу и в страхе прижала руки к груди. И вот мы слышим, как взволнованно, как глухо забилось ее сердце. Вот наклонился над Алешей Митя, и мы слышим, как сильные тревожные удары его сердца вплелись в биение Лизиного сердца.

Тесно окружили Алешу ребята и девушки, все больше и больше бежит их на площадь. Вот уже вся площадь запружена людьми. И мы слышим, как бьются, перебивая друг друга, опережая друг друга, как тревожно бьются человеческие сердца.

А в т о р. Вот все, что я узнал об Алеше, о его любви и ненависти, о его короткой жизни и мужественной смерти. Сколько их, мечтателей, ходит по земле нашей Родины, сколько их ищет своего пути, сколько юных сердец бьется горячо и взволнованно рядом с нами. Только прислушайтесь, внимательно прислушайтесь...

Гремят глухие удары — бьются человеческие сердца, все сильней и сильней, громче и громче. Громче и громче...

Министру высшего образования СССР В. П. Елютину
Министру культуры РСФСР А. И. Попову

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

Уважаемые товарищи министры!

Ни одно из высших музыкальных учебных заведений страны не дает будущим композиторам, историкам и теоретикам музыки ни малейших сведений по вопросам искусства звукового кино. Этим объясняется не только ощутимый застой в области теории и критики киномузыки, но и очевидная скованность молодых композиторов, впервые привлекаемых к написанию музыки для фильма. Как правило, молодой композитор хорошо справляется с собственно композиторской задачей, однако он не оказывает практического воздействия на формирование музыкальной драматургии фильма. Он беспомощен и перед лицом новейших достижений кино- и звукотехники. Лишь с годами, только на практике изучив богатейшие выразительные возможности современного звукового кино, композитор обретает необходимый кинематографический профессионализм и становится полноценным соавтором кинопроизведения.

Музыкальное образование и воспитание ведущих творческих профессий кинематографии во ВГИКе также находится все еще на недостаточной высоте. Сведения по истории и теории музыки и по музыке фильма, знания современных выразительных средств в области звукотворчества, получаемые студентами ВГИКа, недостаточно глубоки и обширны. Будущие кинодраматурги и кинорежиссеры, как правило, хорошо овладевают средствами изобразительного решения фильма, но обнаруживают очевидную беспомощность в сфере музыкально-звуковой и совершенно не соприкасаются с такой областью современного кино, как стереофония.

ВГИК готовит кинооператоров и художников — профессионалов в области изобразительного решения фильма, но не готовит звукооператоров. Звукооператорские кадры отечественных киностудий пополняются за счет инженеров-звукотехников, выпускаемых Ленинградским институтом киноинженеров и другими техническими вузами. Эти вузы не дают своим студентам должного эстетического воспитания и музыкального образования. Придя на киностудию, звукооператоры — выпускники инженерных вузов — вынуждены годами навертывать эти пробелы.

Звукооператор должен быть художником, способным разделить с режиссером-постановщиком и композитором ответственность за звуковое решение фильма в той же мере, как делит эту ответственность в области изобразительного решения кинооператор. А это значит, что звукооператор должен быть человеком не только творчески одаренным, но и всесторонне эстетически и кинематографически образованным. Таких звукооператоров может и должен готовить ВГИК.

Для решения названных наболевших вопросов мы видим следующие реальные пути:

во-первых, организовать во Всесоюзном государственном институте кинематографии **звукооператорский факультет и кафедру музыкально-звукового решения фильма**, поставив перед институтом задачу выпуска звукооператоров кино, телевидения, радиовещания и грамзаписи. Министерство культуры и Союз кинsocработников могли бы обязать ряд московских киностудий и Телецентр оказать ВГИКу на первых порах необходимую материально-техническую помощь, выделив некий минимум звукотехнической аппаратуры и производственных площадей;

во-вторых, ввести в Московской консерватории имени П. И. Чайковского курс «Музыкальная кинодраматургия», а также факультативный курс «Музыкально-звуковое решение фильма», которые следует поручить ведущим кинорежиссерам, драматургам и теоретикам кино, а также опытным кинокомпозиторам и звукооператорам.

Великие задачи, стоящие сегодня перед нашим искусством, должны решаться совместными усилиями художников разных профессий и видов искусства.

Сила киноискусства — в его синтетичности и коллективности, в его массовости и народности. Мы верим и надеемся, что наши предложения найдут должную поддержку в тех организациях, которые определяют пути формирования будущих художников кино — самого массового, самого важного искусства современности.

Режиссеры М. РОММ, Г. АЛЕКСАНДРОВ, Г. РОШАЛЬ, Г. ЧУХРАЙ, В. СТРОЕВА; операторы Л. КОСМАТОВ, Е. АНДРИКАНИС, А. ТЕМЕРИН, звукооператоры Б. ВОЛЬСКИЙ, Л. ТРАХТЕНБЕРГ, В. ЛЕЩЕВ, Я. ХАРОН; инженеры Б. КОНОПЛЕВ, М. ВЫСОЦКИЙ; драматург М. ПАПАВА; композиторы А. ХАЧАТУРЯН, И. МОРОЗОВ, Г. ПОПОВ, Т. ХРЕННИКОВ

ВНИМАНИЕ АКТЕРУ!

«Актерская проблема». Пожалуй, она существует с тех времен, когда появилось игровое кино, только на разных этапах развития кинематографии приобретала тот или иной поворот, видоизменяла свое содержание.

Актер — одна из основных фигур в кино. Именно через образы, созданные актерами, зритель воспринимает авторский замысел, воплощенный режиссером, и если он говорит о таких выдающихся произведениях, как «Чапаев», «Член правительства» или «Судьба человека», то в первую очередь называет Б. Бабочкина, В. Марецкую, С. Бондарчука.

Значит, как много требуется от актера, чтобы правдиво и глубоко выразить идеи века, донести мысли и чувства, близкие его современникам.

Не пассивный «передатчик» авторского замысла, не исполнитель режиссерской воли, а актер-творец, актер—самостоятельный художник, актер-гражданин— таким мы видим тип современного советского киноактера.

И это особенно важно подчеркнуть сегодня, когда столь очевидны вредные последствия бездумного следования пустым догмам, когда в каждом человеке пробудилась живая и естественная потребность самостоятельно осмысливать и оценивать те или иные явления жизни.

Но есть ли в нашем кинематографе все условия для роста и развития л и ч н о с т и актера, для глубокого проявления актерской индивидуальности.

Многие фильмы последнего времени не могут не внушить серьезную тревогу за состояние актерского творчества, за судьбу ряда актеров, интересно и ярко начинавших свой путь в кино.

Почему так немного настоящих, значительных актерских удач—не просто хорошо, мило, искренне сыгранных ролей, а крупных художественных открытий? Почему часто у актера — в разных образах — мы видим вариации одного и того же образа, мотива? Не становится ли потребительское отношение к актеру, эксплуатация его данных серьезным врагом большого искусства?

Именно эти вопросы заставили нас вновь обратиться к «актерской проблеме» и постараться выяснить, какие ее стороны особенно волнуют сегодня.

Начатый разговор вовсе не претендует на исчерпывающую полноту, так же как не претендуют на всестороннее критическое исследование творчества того или иного актера публикуемые актерские портреты. Это скорее попытка поставить на материале творчества данного артиста определенную проблему.

Мы, естественно, рассматриваем небольшую часть тревожащих вопросов и надеемся, что читатели нашего журнала, деятели кино продолжат разговор об актере и его месте в киноискусстве.

М. ТУРОВСКАЯ

Олег Табаков—актер «типажный»?

Сказать об Олеге Табакове, что он «типажный» актер, значило бы попросту поставить его, как актера, под сомнение. Во всяком случае, эпитет был бы воспринят как уничижительный и ругательный: он имеет чересчур конкретный исторический смысл.

Возможно, следовало бы изобрести какой-то новый термин, не отягощенный историческим грузом поисков и ошибок. Но слово «исповеднический» прозвучало бы, пожалуй, еще более старомодно и двусмысленно применительно к облику нашего современника, молодого парня, почти мальчишки, каким вышел на экран Олег Табаков.

Поэтому, не настаивая на сомнительной и исторически скомпрометированной терминологии, попробую выяснить, о каком качестве таланта молодого актера идет речь.

Ибо если уже пришло время говорить об Олеге Табакове в кино, то не потому, что им сыграны какие-то особенно значительные роли, ставшие кинособытием или киноклассикой. И не ради его хороших внешних дан-

ных, которых нередко бывает достаточно актеру, чтобы отсняться в пяти-шести ролях, а критику — чтобы написать о нем как о «создателе целой галереи образов».

Дело идет об особом качестве таланта, проявившемся пока на экране довольно скромно — более скромно, чем на сцене «Современника», где обычно играет Олег Табаков, и тем не менее важном и обещающем для сегодняшнего кино так же, как и для сегодняшнего театра. Я не берусь определить это качество одним каким-нибудь эпитетом или термином, но постараюсь его объяснить, потому что оно кажется мне залогом «современности» актерской игры Табакова, а эта современность, в свою очередь,— самым важным в ней и дорогим.

Олега Табакова охотно приглашают сниматься в кино благодаря его хорошим данным. Приглашают на схожие роли (это бедствие всех киноактеров) — наивных, милых и очень молоденьких юношей. И хотя он играет их неизменно обаятельно и приятно, среди его ролей не так уж много настоящих удач. Как ни странно — это достоинство, а не недостаток актера. Потому что Табакову, чтобы сыграть роль интересно, а не просто приятно, нужно совпадение с его личной темой, а не только с его данными. А его «личная» тема — это не только его личная тема (это могло бы прозвучать по отношению к столь молодому актеру высокопарно), но довольно широкая гражданская тема, без которой творчество Табакова просто не могло бы существовать и которая принадлежит не ему одному и в нем выражает себя.

●

Табаков дебютировал в кино, еще будучи студентом, в фильме М. Швейцера «Саша вступает в жизнь» по повести В. Тендрякова. Дебют был удачен, и актер, что называется, «пошел».

Тема, казалось бы, была вполне табаковская. Сын секретаря райкома, вчера еще школьник, не имевший надобности особенно задумываться над жизнью и знавший только свои школьные обязанности и заботы, он внезапно оказывался лицом к лицу с реальностью во всей ее сложности после скоропостижной смерти отца.

Тема молодого, очень молодого человека, поставленного перед необходимостью впервые и всерьез задуматься над жизнью и отыскать свое в ней место, уже становилась



«Люди на мосту». О. Табаков — Виктор

тогда одной из существенных тем искусства. Казалось бы, здесь и начаться актеру Табакову. И все же сейчас видно, что это было еще не начало — в лучшем случае преддверие, очень приблизительный и бледный эскиз образа, который создал позже актер Табаков и который создал Табакова-актера.

Можно было бы сослаться на то, что характерность простодушного деревенского парнишки не очень в средствах Табакова, который гораздо органичнее и убедительнее в ролях городских интеллигентных мальчиков. Но дело не в одной характерности. Дело скорее в том, что тема, заложенная и декларированная в исходной ситуации фильма, осталась нереализованной в предлагаемом характере.

Сейчас, когда пересматриваешь картину, ясно видно, что хотя имя табаковского героя вынесено в заглавие фильма, для режиссера героем был вовсе не он.

Истинным героем фильма был преемник Сашиного отца, молодой и не в меру честолюбивый второй секретарь райкома, внезапно оказавшийся хозяином района. Его искренний, но от этого ничуть не менее опасный авантюризм, едва не приведший к кризису сельское хозяйство целого района, противоречие между умозрительным хозяйствованием на бумаге и реальным хозяйствованием на земле составляли истинный конфликт



«Испытательный срок». О. Табаков — Егоров, О. Ефремов — Жур

фильма, в котором Саша был только наблюдателем.

Саша с его чистым, ясным и принципиальным взглядом на жизнь был для режиссера не более чем камертоном его отношения к героям фильма. Сам же он был «бесконфликтен», и путь его в жизни, по существу, определяли другие — секретарь райкома, который отталкивал его своим явным карьеризмом, председатель передового колхоза и старый товарищ отца, который тактично и ненастойчиво направлял Сашу на верную дорогу. Между тем для будущего героя Табакова все дело было в том, чтобы самому, именно самому, опытом своих собственных поисков и заблуждений искать свой путь.

Актер с хорошей и достоверной безыскусственностью передавал первое отчаянное Сашино горе и неудержимую, непосредственную радость его семнадцати лет, его инфантильную взрослость, трогательные треволнения первой неудавшейся любви и срывающуюся мальчишескую принципиальность — все акварельные и нежные переливы едва мужающего, застенчивого и прямого характера. Но своей темы актер в нем еще не нащупал.

Точно так же, хорошо и обаятельно сыграв несколькими годами позже роль Егорова в экранизации «Испытательного срока» П. Нилина, он тем не менее не прибавил ничего существенного ни к истолкованию повести, ни к своему собственному актерскому багажу. Впрочем, упрек этот можно было бы отнести не к одному Табакову, а ко всему фильму в целом, тщательно, но вполне ретроспективно поставленному режиссером В. Герасимовым. История из жизни уголовного розыска времен нэпа осталась привязанной к временам нэпа.

Несмотря на то, что фильм был отмечен такими несомненными актерскими удачами, как Егоров — О. Табаков, Зайцев — В. Невинный, Жур — О. Ефремов, он оказался лишенным сколько-нибудь живой современной ноты.

Между тем для Табакова эта гражданская, сегодняшняя нота — обязательный исходный момент творчества.

Тот, кто видел Табакова на сцене «Современника» в «Продолжении легенды» А. Кузнецова, угадал бы это сразу. Именно с образом интеллигентного городского мальчика, в меру избалованного и неприспособленного, непривычного к тяжелому физическому труду, но отличающегося завидной честностью и требовательностью мысли — требовательностью к себе, которая заставляет его пересиливать свою физическую слабость, и требовательностью к другим, которая не прощает никакой самой красивой лжи, — с этим образом связано то новое, что принес на экран актер «Современника» Олег Табаков, та тема поколения, которую вместе с другими своими сверстниками в литературе, кино и театре он так отчетливо выразил.

Это был новый герой, и если в «Людях на мосту» А. Зархи, фильме чересчур «литературном», вторичном, Табаков так же вторично, хотя, как всегда, достоверно и обаятельно, воссоздал этот характер, то в «Шумном дне» А. Эфроса и Г. Натансона по пьесе В. Розова «В поисках радости» он сыграл его с радостной и счастливой полнотой. В этом фильме, где его личная тема слилась с замыслом автора и режиссера, Табаков продемонстрировал, как много может дать кинематографу его мастерство театрального актера мхатовской школы.

В фильме театрального режиссера А. Эфроса были свои очевидные издержки недостаточной кинематографичности. Но гражданская тема, свойственная «камерной», на первый взгляд, драматургии Розова (пьесы которого Эфрос не раз и с большим успехом ставил до этого на сцене), а также возможности для актера, которому режиссер охотно предоставил первое место в фильме, сделали его живым и животрепещущим. И удача

фильма в большой мере обусловлена игрой Табакова в роли Олега.

Здесь проявились лучшие свойства его дарования, его школы, его театрального происхождения. Психологическая тонкость, изящество. Естественность и органичность. Та непрерывность жизни в образе, которая для театрального актера школы МХАТ обязательна и непреложна, а у киноактеров наблюдается далеко не всегда. Наконец, та легкая и непринужденная импровизационность, которая расцвечивает образ множеством маленьких, но бесценных находок и черточек и которая столь характерна для актера «Современника» (а обязательна для всякого актера с современной манерой игры).

Так Олег Табаков сыграл Олега Савина, московского школьника, смешного мальчишку с детской мордочкой, но вполне взрослым чувством внутреннего достоинства; с его осознанным бескорыстием, противопоставленным всяческому обывательскому благоразумию; с его трезвым идеализмом, которому ненавистен вульгарный и жадный мещанский «материализм»; с той смелостью и беспощадностью в постановке вопросов, которая так характерна для послевоенного поколения «детей» и которая не оставляет места для самого благовидного компромисса и заставляет Олега с отцовской саблей в руках броситься на Леночкину полированную мебель, оплаченную талантом его старшего брата...

Образ этот, в драматургии связанный с именем В. Розова, в литературе — с именами А. Кузнецова и В. Аксенова, в поэзии — с Е. Евтушенко и А. Вознесенским, на экране, пожалуй, наиболее полно воплотил Олег Табаков в «Шумном дне» А. Эфроса.

Когда Г. Чухрай пригласил Табакова сниматься в «Чистом небе», он нужен был режиссеру уже не просто как актер с подходящими внешними данными, но как актер, связанный в восприятии зрителя с определенным образом, определенным характером, который может изменяться в своих индивидуальных чертах и жизненных обстоятельствах, но в чем-то главном остается неизменным. Короче говоря, он взял Табакова как выразителя нового поколения, которое уже не удовлетворяется ходячими и общепринятыми догмами вроде «лес рубят — щепки летят» и позволяет себе ставить под сомнение то, что еще вчера казалось аксиомой, желая заново и по справедливости во всем разобраться.

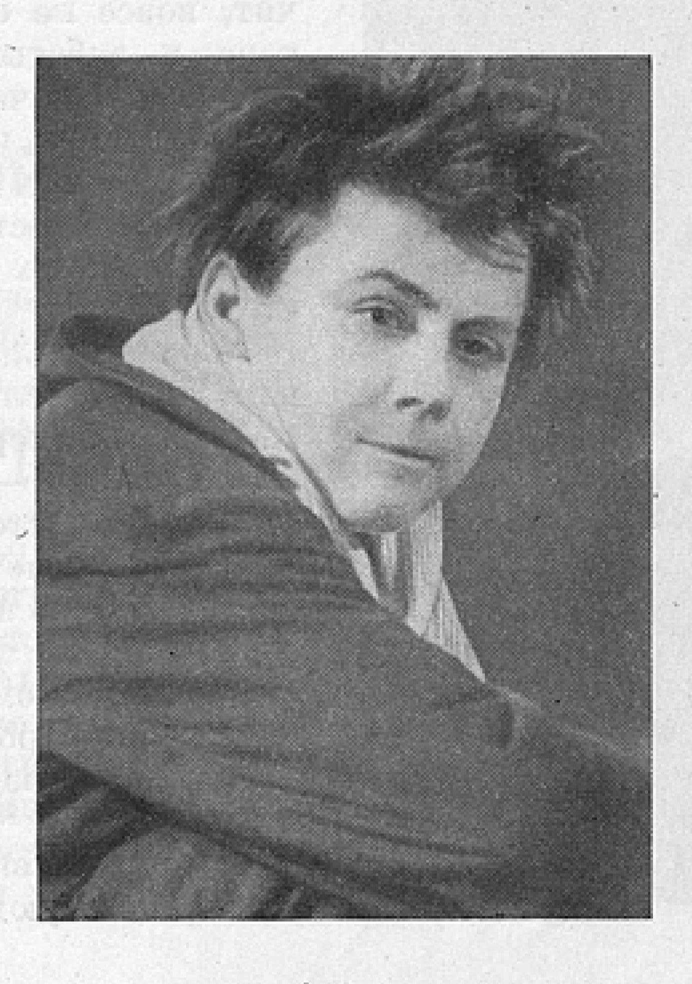
Табаков отлично справился с задачей, поскольку она совпадала с его актерской темой и представляла для него гражданский интерес.

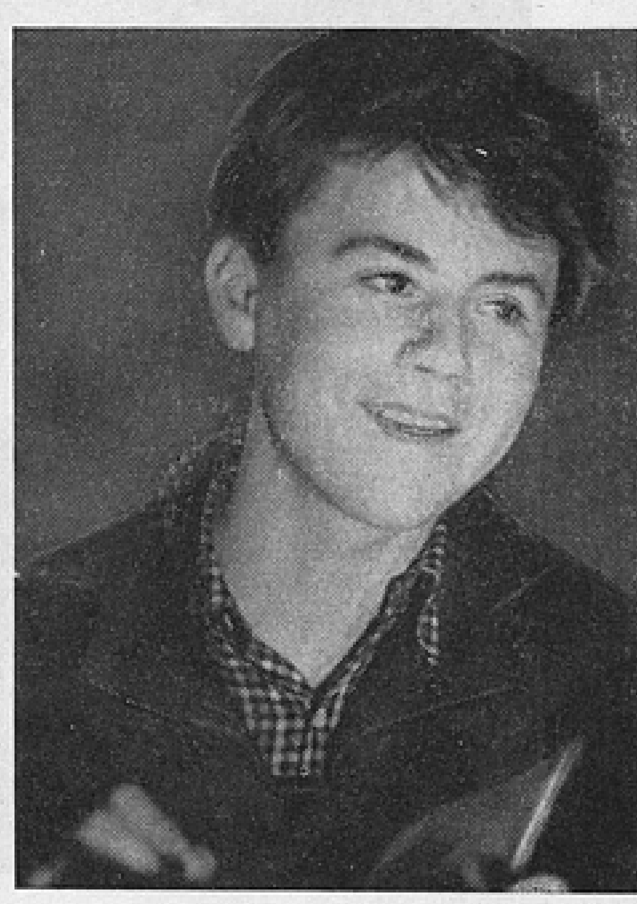
И все же его герой выглядит в фильме неким анахронизмом, цитатой, быть может, сознательно пересаженной режиссером из искусства конца 50-х — начала 60-х годов в проблематику начала 50-х.

Право же, тогда, в начале 50-х годов, в эпоху культа личности Сталина, еще не было таких мальчиков, как герой Табакова, с этой свободой и легкостью облика и с этой смелостью в постановке вопросов.

Это лишний раз говорит о том, насколько искусство Олега Табакова современно в самом буквальном смысле этого слова — и по манере своей, и по теме, и по результатам.

«Продолжение легенды» (спектакль театра-студии «Современник»). О. Табаков — Толя





Что же — значит, Табаков все-таки «типажный» актер?

И если признать его в то же время и современным актером, то не означает ли это призыва к возвращению порочной практики «типажности» в кинематографе и отказу от мастерства?

Нет, не означает, потому что весьма условный термин «типажность» предполагает в данном случае нечто совсем иное, чем простое использование внешних данных актера. Во всяком случае, речь идет о внутренней, а не о внешней «типажности».

Может быть, лучше все-таки было бы говорить об автобиографичности творчества или об исповедничестве? Но ведь и эти термины могут быть верны, только если понимать их достаточно широко и не буквально.

Во всяком случае, речь идет о качестве таланта, еще недавно казавшемся вовсе необязательным и даже противоречащим понятию профессиональности, а сейчас ставшем едва ли не самым дорогим для зрителя, который ходит в кино не только развлекаться, но и думать. Этот сдвиг, как и многие другие сдвиги привычных представлений, произошел в искусстве сцены и экрана на наших глазах, и пора уже над ним поразмыслить.

Ведь еще недавно считалось, что лучший актер тот, кто может играть все, и все одинаково хорошо. Иначе говоря, максимально перевоплощаться.

По-видимому, есть эпохи, когда должен господствовать именно такой тип актера — это эпохи, так сказать, «классические», неподвижные и устоявшиеся.

Но для нас, живущих последние десять лет в непрерывном изменении и становлении жизни, в постоянном внутреннем движении, интереснее, мне кажется, другой актер. Тот, кто сможет выразить что-то свое, животрепещущее, интимное, личное и в то же время общее — иначе говоря, актер «темы», а не актер перевоплощения. Вот в каком смысле я говорю о «типажности» и «автобиографичности».

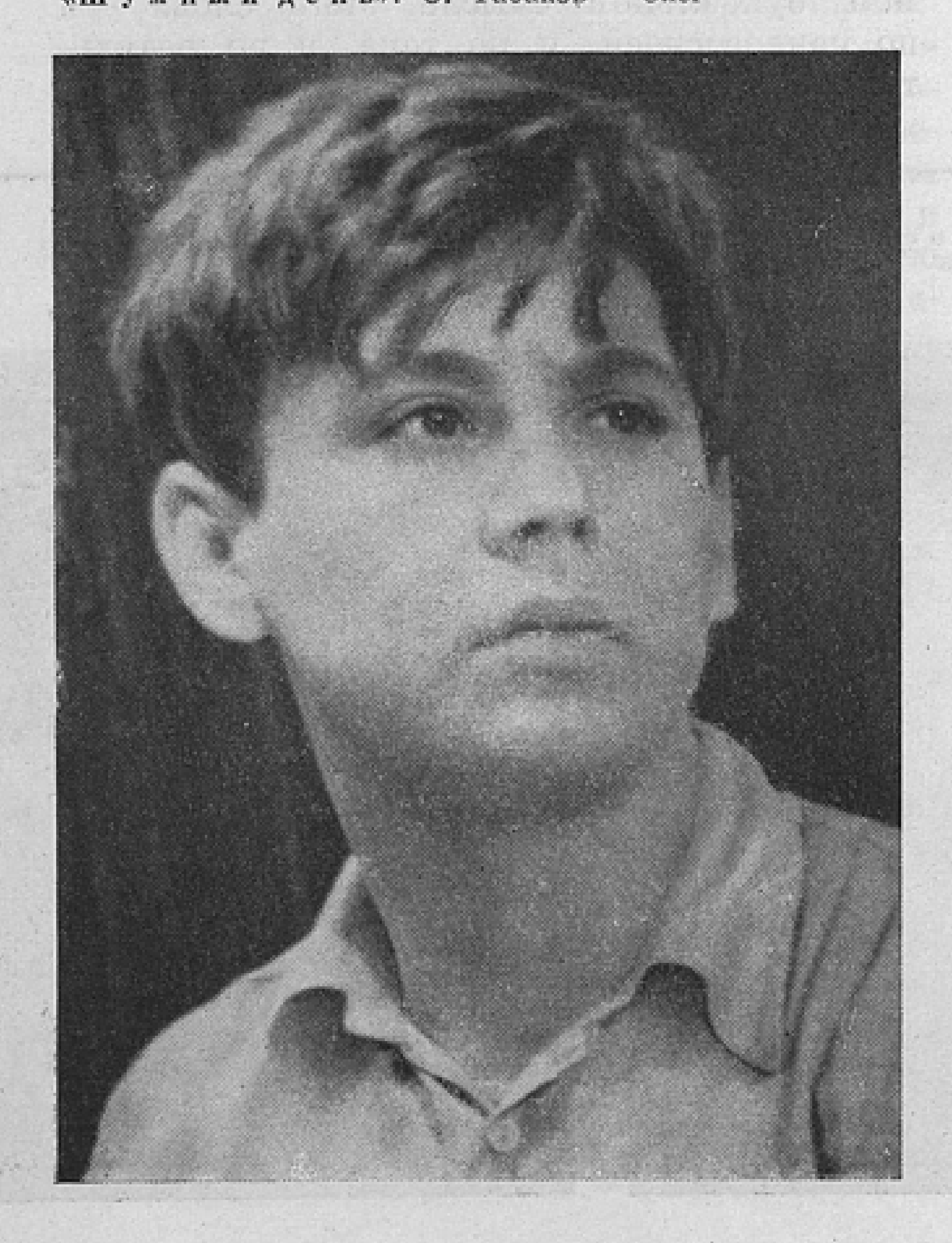
Актер становится интересен тогда, когда он не просто «создает образ», добросовестно стараясь воплотить намерения автора, но тогда, когда он выражает в образе и свой внутренний мир современного человека.

Это относится в равной мере к театру и кино, к современности и классике и, значит, вовсе не отменяет перевоплощения актера и заботы о внешней характерности. Но это означает, что исполнение актера должно быть не только демонстрацией мастерства, но и документом сегодняшней действительности, притом не во внешних поверхностных ее приметах, а по существу.

Может быть, то, что я хочу сказать, станет яснее, если я приведу такие общеизвестные примеры из области театра, как М. Романов — Федя Протасов («Живой труп» Л. Толстого), И. Ильинский — Аким («Власть тьмы» Л. Толстого), И. Смоктуновский — князь Мышкин («Идиот» Ф. Достоевского).

Понятно, Романов в жизни так же не похож на Протасова, как Ильинский на Акима. Но создания их приобрели такую силу, потому что они реализуют глубоко личные, исповеднические мотивы, которые существуют в душе художника как от-

«Шумный день». О. Табаков — Олег



клик на те или иные обстоятельства действительности. Совпадение личного и общего, субъективных устремлений и объективных требований времени — вот что составило успех этих образов.

Если обратиться к кино, то можно было бы назвать здесь С. Бондарчука — Андрея Соколова или Т. Самойлову — Веронику — образы, приобретшие значение своего рода мировых эталонов.

То же качество типажности, автобиографичности, исповедничества — назовите, как хотите,— можно отнести к искусству «Современника» в целом и его актера Олега Табакова в частности.

Дело не в том, чтобы О. Табакову еще и еще из фильма в фильм играть милых, наивных мальчиков — кстати, он талантливый характерный актер, и сегодня это видно на сцене, а завтра пригодится ему в кино, как пригодилось Б. Андрееву, Н. Крючкову и другим «типажным» актерам.

Дело в том, что театр «Современник» в целом — со всеми его шатаниями и поисками, с подчеркнутой скромностью его сценических решений и некоторой повышенной деловитостью и людностью за кулисами, с юношеским тщеславием и с той серьезностью,



«Чистое небо». О. Табаков — Сергей, Е. Урбанский — Астахов

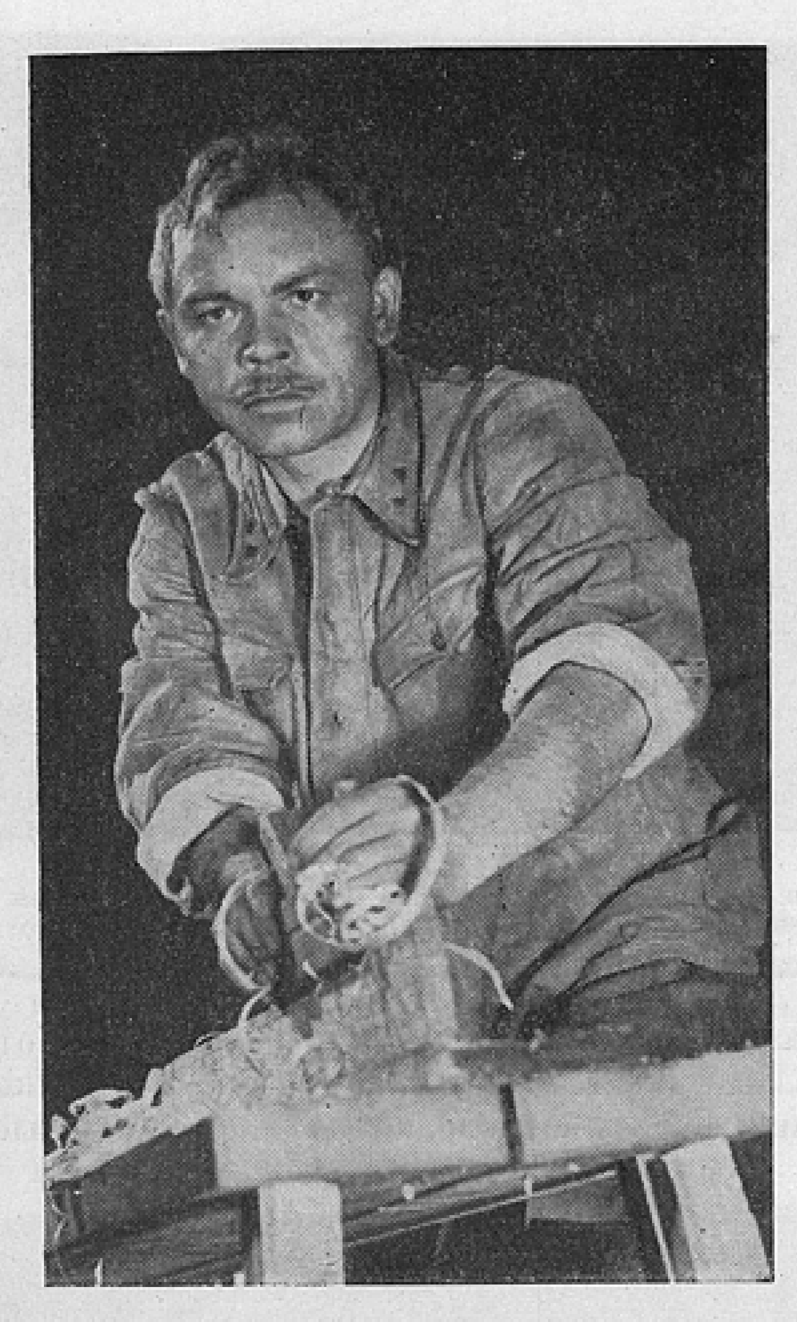
которая неизменно присутствует в работе его актеров в кино,— выражает свое поколение. В этом смысле, и только в этом смысле актеры «Современника» типажны, и в этом их сила.

Ю. СМЕЛКОВ

Герой Владимира Кашпура

Тип солдата — и человека, который создал Владимир Кашпур, сложился в годы войны, но нашел свое выражение в искусстве не так давно, несколько лет назад. В годы мира этот тип продолжает жить, кардинально не изменившись, но уже в других внешних формах. Кашпуру пришлось играть сначала эту вторую стадию — солдат, рожденных войной, в годы мира — в фильме «Прыжок на заре» (сценарий Г. Березко, постановка И. Лукинского) и только год спустя, в другом военном фильме—«В трудный час» (сценарий Е. Габриловича, режиссер И. Гурин), им были воссозданы исходные черты характера своего героя. Картины эти сделаны разными режиссерами по разным сценариям, но актер играет одного и того же солдата,— нет резко ощутимой разницы между сержантом Кройковым, впервые в жизни уничтожившим немецкий танк, и старшиной Елистратовым, накрывшим собой готовую взорваться гранату, чтобы спасти людей. Два солдата сливаются в единый образ, необыкновенно достоверный, объемный и жизненный, поэтому лучше говорить о двух ролях Кашпура, следуя хронологии событий, а не фильмов.

События эти, грозные, трагические, перевернувшие судьбы и души миллионов, на-



«В трудный час». В. Кашпур — Кройков

чались 22 июня 1941 года. Как встретил этот день колхозный плотник Кузьма Кройков, мы не знаем,— впервые мы видим его уже поздней осенью, в эшелоне, идущем на фронт. Он растерян и от растерянности зол: немцы под Москвой, наши отступают, все идет не так, как должно, а он, коммунист Кройков, не знает, кто виноват в этом, и ничего не сделал, чтобы остановить фашистов. У него суровый, настороженный взгляд,— он ищет причину отступления. Он видит ее и в паникере, орущем на вокзале, что немцы уже в Москве, и даже в продавце эскимо — война, а тут вдруг мороженое продают. Боль и гнев переполняют его, но Кройков сдерживается,— мы понимаем это только по глазам, которые разучились улыбаться: солдат как будто отложил улыбку до победы — до победы, для которой сам пока еще ничего не сделал.

Каждый раз, когда лицо Кройкова — Кашпура попадает на экран, кажется, что объектив остановился на нем случайно; потом чувствуешь, что в этом человеке слились, воплотились и горе, и ярость, и, в конечном счете, спокойствие народа.

В нем личное и общественное неразделимы, чтобы достичь этой неразделимости, образ должен быть предельно конкретным не только в быту и в чертах характера (иначе зритель просто не поверит личному), но и во времени действия (иначе общественное содержание образа будет расплываться). На лице Кройкова — Кашпура видится отсвет пламени деревень и городов, горевших осенью 1941 года. И именно эта, самая важная, историческая конкретность превращает образ из фотографии в портрет — правдивый и обобщенный портрет солдата первых месяцев войны.

Историческая конкретность немыслима без бытовой достоверности, но одной последней недостаточно. Кашпур — актер современный. Таким прежде всего артиста делает современное, сегодняшнее восприятие времени, в котором живет его герой, умение видеть события «свежими и нынешними очами».

Опаленный горечью отступления, сержант Кройков идет в бой; отступал не он, но война стала для него личным делом, ее исход он молча принял на свою ответственность.

А началась для него война с того, что он убил человека. Своего. На свою ответственность.

Только что Зинялкин рассказывал о своем романе с продавщицей из парфюмерного магазина и радовался тому, что бомбежка оказалась совсем нестрашной — немецкие бомбардировщики сделали всего один заход. А потом они прилетали снова и снова, сотрясалась земля и сыпалась на лежащих в окопе; а когда стих вой и грохот, Зинялкин вылез, оставив один сапог в руках Кройкова, и сначала пополз, потом побежал — вперед, к немцам, сдаваться,— размахивая, как белым флагом, портянкой. И Кройков выстрелил. А несколько минут спустя, когда немцы пошли в атаку, сжег немецкий танк. Это был его первый бой, и он сделал все, чтобы немцы не прошли на том куске земли, который он защищал.

Потом Кройков не раз вспомнит о Зинялкине с горечью и с сознанием собственной вины. Ему будут говорить, что он прав, что так и надо было сделать, а он ответит:

«Надо было его перевоспитать»,— хотя знает, что иначе поступить было нельзя и что перевоспитывать было некогда, потому что Зинялкин уже полз к немцам. Кройков отвечает за него и не прячется от ответственности.

Кройков ходит в атаки, получает орден, здесь же на фронте находит и теряет свою первую любовь — Варвару. В последний раз мы видим его, когда он старательно и прочно, как все, что он делает, прикрепляет фото Варвары — единственную память о ней — на ее могилу. И идет дальше — обыкновенный, неизвестный солдат, случайно выхваченный кинообъективом из колонны.

Простота, обыкновенность — существенная, но не самая важная черта образа, созданного Кашпуром; главное в Кройкове— сознание л и ч н о й ответственности человека и коммуниста. Ответственности осознанной и продуманной. Кройков воюет с немцами, потому что воевать ему велит е г о сердце, е г о разум, е г о воля.

И при всем этом он глубоко человечен. По-своему, по-кройковски. Поступкам, которые у юного Алеши Скворцова из «Баллады о солдате» выглядят как трогательный, благородный, но в чем-то безотчетный порыв, у Кройкова всегда предшествует мысль, даже расчет, мгновенный, но точный. То, что Алеше диктует совесть сердца, Кройков делает глубоко осознанно, по долгу службы и жизни.

В его практичности мало романтики (любимой он дарит, в числе прочего, ремень для штанов), но она, эта практичность, очень помогает выполнению долга. А роднит его с Алешей Скворцовым то, что порыв одного и практичность другого направлены к одной цели — делать добро: оба они воспитаны одним обществом.

●

Другой фильм — «Прыжок на заре», другое имя, звание и фамилия: старшина Федор Иванович Елистратов. А Кашпур играет того же Кройкова — прошедшего войну, оставшегося на сверхсрочную и теперь воспитывающего молодых солдат. Образ сохранил все свои черты, но многие ушли на второй, на третий план — изменились обстоятельства, возраст и время: действие происходит в наши, мирные дни.

Но старшина Елистратов помнит войну. Помнит, ненавидит и делает все, что может, чтобы ее не было. Именно для этого нужно ему, чтобы его рота была лучшей по боевой подготовке и строевой выправке. И он делает все, что может, чтобы в одном окопе с Кройковым снова не оказался Зинялкин, чтобы вообще не было зинялкиных. Он строг, чтобы потом не пришлось быть жестоким, он не успел перевоспитать Зинялкина и хочет успеть воспитать своих солдат. .

Но все это — соображения, так сказать, вне экрана, соображения, возникающие после фильма и из сопоставления двух фильмов, двух ролей Кашпура. А на экране — старшина-сверхсрочник, воссозданный с такой дотошной, с такой скрупулезной достоверностью, что возникает новое, во всяком случае не часто рождающееся в кино чувство — радость узнавания. (Автор этой статьи служил в армии примерно в то же время, когда происходит действие «Прыжка на заре», под началом нескольких таких вот старшин.) Взгляд, жесты, осанка, интонации — все доподлинно, поэтому доверие к актеру и герою безгранично. Такая внешняя точность образа немыслима без внутренней правды — веришь в правдивость не только жестов и интонаций, но и мыслей и переживаний героя.

Итак, старшина Елистратов воспитывает молодых солдат. Воспитывает сурово, без поблажек. В нем как будто нет ни капли жалости к Агееву, отказывающемуся прыгать с парашютом. Он как будто не понимает Андрея Воронкова, который сочувствует Агееву,— сочувствие выражается в споре со старшиной и наказывается нарядом вне очереди. Ему как будто нравится донельзя придирчиво осматривать увольняемых в город и, так и не найдя, к чему придраться, заставлять их прыгать через коня — просто чтобы власть показать, как думает тот же Андрей; а когда уже подошел автобус, который должен увезти их в город, старшина снова подзывает Андрея с приятелем — зачем? — чтобы показать изрезанную кем-то березку. И еще — чтобы дать последнее наставление: «Смотрите, чтобы не было... того... этого... ясно?» Андрей притворяется, что не понимает: «Никак нет, товарищ старшина, неясно — чего «того» и чего «этого»?» Взгляд старшины становится злым... и беспомощным; он с трудом находит подходящую к случаю стандартную формулу и выдавливает ее из себя.

Рядовой Воронков считает, что старшина Елистратов — бесчеловечный сухарь. Старшина Елистратов думает, что рядовой Воронков — человек никчемный и бесполезный. Внешние обстоятельства поначалу складываются в пользу первого мнения, но актер Кашпур в роли старшины Елистратова сильнее внешних обстоятельств, — этому человеку не просто веришь, его любишь. Он человечен, только Воронков этого пока еще не знает. Знает зритель — он видит глаза старшины, теплеющие, когда тот остается один. Он видит старшину в семье, «не своей, но давно уже и не чужой», с женщиной, судьба которой тоже искалечена войной, которая чувствует тот же страшный отпечаток ее и на старшине и уважает его, как только можно уважать человека. И еще видит зритель, что именно из-за Воронкова старшина Елистратов чуть было не бросил дело, которому отдал много лет жизни, чуть было не усомнился в себе, в том, что он нужен армии, что может воспитывать молодых солдат. Мы видим его одного, поздним вечером, после отбоя, — он уже почти решил подавать рапорт об увольнении и уже написал письмо председателю колхоза. Голос диктора рассказывает нам, что происходит в его душе, как тяжело ему прощаться с армией, хотя впереди — тоже важное и нужное дело. Но голос здесь почти мешает — смятенный и тоскливый взгляд старшины, неловкие жесты его рук говорят не менее выразительно; мы видели и другой взгляд этих глаз — жесткий и требовательный, и другие жесты этих рук — четкие и спокойные: контраст выражен скупо, но он глубок.

Пересказ мыслей героя вслух почти всегда нужен в кино (в тех картинах, где авторы прибегают к нему) не только потому, что так построен сценарий, но и потому, что без этого будет непонятна сцена. А у Кашпура все понятно: психологическая точность этого актера кажется простым следствием той же бытовой достоверности, но на самом деле представляет собой качество вполне самостоятельное.

...А потом старшина Елистратов совершает подвиг — становится запевалой. Настоящий запевала роты, тот же Андрей Воронков, не явился из увольнения. Происходит смотр: роты десантного полка одна за другой проходят перед высоким начальством торжественным маршем, с песнями. Идет и рота Елистратова, трибуна уже близко, но запевать некому. Кому-нибудь это может показаться смешным, но для старшины сейчас песня — это такое же дело долга и солдатской чести, как, скажем, отличная стрельба. И он запевает сам: в глазах и голосе — огромное, нечеловеческое напряжение, оно спадает, когда рота дружно подхватывает песню, и сменяется смущением от того, что старшина не умеет петь и голос его явно не годится для запевалы. Если бы Воронков видел Елистратова в эту минуту, он, может быть, что-то и понял бы в своем старшине; но Воронков спит в казарме, спит в неположенное время, его видит генерал, и все кончается еще одной неприятностью для старшины.

Для того чувства долга, которым обладает старшина Елистратов, нет различия между обязанностями большими и маленькими: делу, которое он считает самым важным, подчинено все его существо. Вот почему для Елистратова песня во время торжественного марша — нечто, по его мнению, неотъемлемое от армии. Одни назовут это духовной узостью, другие — высокой целеустремленностью.

И еще один подвиг совершает старшина Елистратов — и опять на глазах всего полка; но на этот раз и Андрей Воронков здесь. Окончены учения, полк стоит в строю, солдат благодарят за отличную выучку. А сзади ребятишки играют в старых военных окопах, разрытых только что, на учениях. Одному попалась в руки граната-лимонка, и ребенок мирного времени, никогда не видевший этой штуки, выдернул кольцо из нее. Старшина увидел это, вот граната уже у него в руках, ее надо бросать, через четыре секунды взрыв, но бросать некуда — кругом люди. И старшина падает в рыхлую землю, вжимается в нее всем телом, граната — под ним. В ожидании взрыва застыл весь полк, и лицо Андрея Воронкова покрылось испариной — он впервые увидел такое и т а к о г о старшину.

Прошли четыре секунды — граната не взорвалась; над землей поднимается лицо Елистратова. Ужас ожидания смерти постепенно сменяется в его глазах спокойным, обычным выражением, он идет на пригорок, бросает гранату и становится на свое место в строю.

Кройков сделал бы то же самое, он тут же рассчитал бы, что это единственная возможность спасти людей. В мирной жизни

Елистратова такая мгновенная реакция до сих пор не требовалась, но он сумел избежать катастрофы и сделал все, что нужно. Это техника подвига, а его психология уже раскрыта перед нами сержантом Кройковым, старшиной Елистратовым — актером Владимиром Кашпуром.

Я сознательно не говорил до сих пор об актерском обаянии Кашпура. Это тоже одна из причин его удач — и не последняя (правда, не поддающаяся анализу).

●

Тип солдата — и человека,— который создал Владимир Кашпур, сложился в годы войны, но нашел свое выражение лишь в искусстве последних лет. Солдаты, в которых было нечто от холодного монумента, готовые едва ли не каждой позой своей навеки застыть в бронзе и мраморе, уступили место Андрею Соколову из «Судьбы человека», Алеше Скворцову («Баллада о солдате»), Борису из калатозовских «Журавлей», Паше Рукавицыну из «Мира входящему». Рядом с ними, в одном строю стоят и два солдата Кашпура. Они внешне не героичны и предстают перед нами в ситуациях, исключающих возможность их монументализации; актеры и авторы этих фильмов стремились прежде всего уяснить для себя и рассказать зрителю, почему эти люди выиграли войну, а потом уже увековечивать и заносить на скрижали.

Все эти герои сыграны актерами молодого поколения; старший из них, Сергей Бондарчук, по возрасту годится им не в «отцы», а разве что в «старшие братья» (по творческой близости — тоже). Их солдаты идут в бой, ведомые не высшей волей, а внутренним долгом и голосом сердца, побеждают не только врага, но и собственный страх, они вызывают сначала любовь, а потом уже преклонение. Их больнее терять, потому что смерть человека переживаешь сильнее, чем разрушение монумента; но зато сильнее во много раз и ненависть к тому, что убило их — к войне, к фашизму,— и во много раз крепче твоя собственная решимость не допустить, чтобы это повторилось.



«Прыжок на заре». В. Кашпур—Елистратов

Работы этих актеров находятся на главном направлении поисков современного искусства — поисков подлинного героя современности. Это общее в их творчестве, в остальном они разные.

Есть свое, личное и у Кашпура.

Творческая индивидуальность В. Кашпура прочно и органично связана с театром, где он работает,— с «Современником», гражданственность лучших спектаклей которого рождается из точности конкретных жизненных характеристик. Путь, которым идет актер к раскрытию характера своего героя, верен, проложен не по кратчайшему расстоянию между двумя точками («дано» и «требуется доказать»), результат — правдив и убедителен. Путь этот упрощенно можно представить следующим образом: от бытовой и психологической достоверности характера — к его исторической правде.

И последнее. Очень интересно — кого еще сыграет Кашпур? В театре его наверняка уберегут от возможности повторения, штампа. А в кино?

А. ЗОРКИЙ

Вячеслав Тихонов

Хорошо это или плохо — типажность актера? Несколько лет слежу я за одним актером. Во всех фильмах его заставляют играть комсомольского работника. Его волосы красят то в русый, то в темный цвет. Он играет все время одно и то же — неунывающего, жизнерадостного бодряка. Но он, видимо, чувствует, что всегда все-таки остается самой унылой фигурой в кадре. От этого бодряк худеет, становится все тоскливее и с каким-то остервенением продолжает изображать типического жизнерадостного комсомольского работника.

Эта маленькая трагедия типажности киноактера опирается на творческую беспомощность режиссера и исполнителя.

Несколько лет вижу я в фильмах очень импонирующего мне Вячеслава Тихонова, которого после картины «Дело было в Пенькове» упорно заставляют выступать примерно в одной и той же роли. И здесь, по существу, все происходит без режиссерского вмешательства. Режиссеру удобно. Тихонов сам прекрасно знает, что ему делать, что играть. И успех прочен и непременен. Такого Тихонова — веселого, решительного, смелого, предприимчивого, — кажется, только и ждут зрители. Раз, второй, третий, пятый... Это не надоедает, как Грибов, Дуглас Фербенкс, Жаров. И я сам, собирающийся возражать против стереотипного использования актерского таланта Тихонова, в общем-то почти с удовольствием принимаю актера таким, как он сейчас есть. Что поделаешь. Привычка! А Тихонов — он все-таки один — именно Тихонов! Всегда похожий, как похожи почти во всех ролях А. Кузнецов на А. Кузнецова, М. Кузнецов на М. Кузнецова, Рыбников на Рыбникова, Зубков на Зубкова...

Так хорошо это или плохо — типажность актера?

●

Нужен лопоухий весельчак? И летят запросы в актерский стол, перебирают стопки фотокарточек хлопотливые ассистенты, в воображении режиссеров прокручиваются старые киноленты. И человек, тот самый лопоухий весельчак, неминуемо находится. А он и сам знает про себя, что он не кто иной, как лопоухий весельчак. Или этакий бесцветный человечек на неопределеннейшую роль. (Хотя, кажется, известно, что задуманно бесцветный герой в произведении нуждается отнюдь не в бесцветном исполнении.)

...Так или иначе, но и Вячеслав Тихонов начал свою биографию в кинематографе подобным образом. Его записали в негласный список стройных, красивых, ясноглазых и безусловно положительных героев. Казалось, трудно в ту пору было даже предполагать, что Тихонов может сыграть человека, на лице которого с первого кадра не простой арифметический знак — плюс или минус. В «Максимке» он возник на экране в образе решительного и прекрасного моряка. Красиво очерченные скулы его выражали чистоту помыслов и благородство. Ясные глаза, прямые брови подчеркивали их... Он мог играть летчиков, рыбаков, капитанов, влюбленных, несерьезно ошибающихся, серьезно исправляющихся. Но Тихонов, к счастью, не успел исчерпать всех возможностей, заложенных в бездумном использовании кинорежиссерами его «фактуры».

Он попал... в хорошую картину.

И не просто в хорошую, потому что и «ЧП» и, конечно, «Мичман Панин», в которых позднее снялся Тихонов, тоже принадлежат к числу удач нашего кино.

Но именно фильм «Дело было в Пенькове» оказался для актера решающим — настоящим спасательным кругом, на который выкарабкался он из голубой и безвкусной водицы.

●

Помните, в последней сцене «Дело было в Пенькове» возвратившийся из заключения Матвей видит жену, сына. Тогда он бросает в небо, к верхушкам берез свою ушанку. Для меня этот кадр надолго останется радостным и озорным символом рождения актера Вячеслава Тихонова.

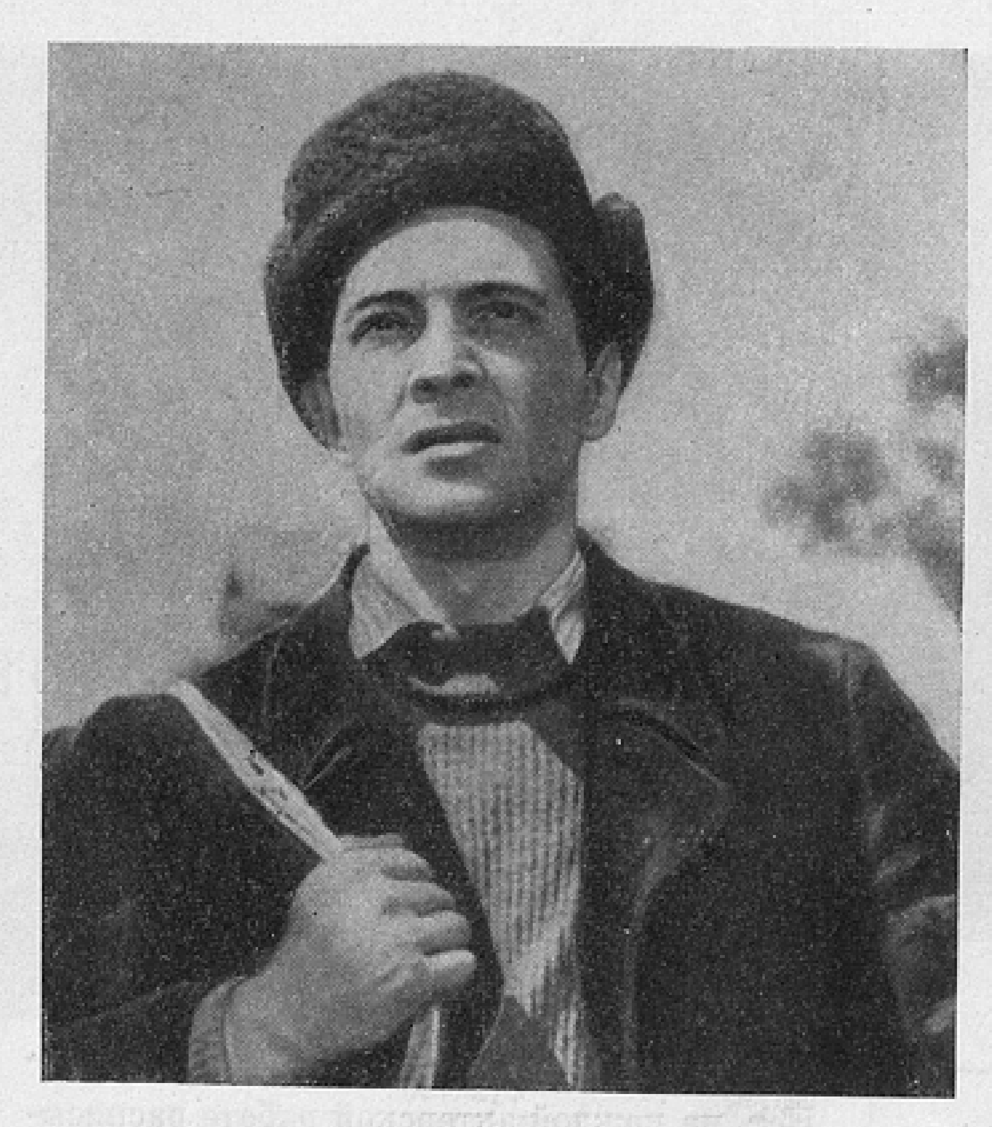
О роли Матвея написано много. Еще в первые недели появления картины была оценена игра Тихонова — неожиданно яркая, бескомпромиссная, построенная не на внешних изобразительных эффектах, а на глубоком, бьющем изнутри выражении образа. Стоило

ь первый раз появиться Матвею на вечерней, тихой деревенской улице — зрителя охватило предчувствие встречи с большим, настоящим героем.

Совсем другой Тихонов появился на экране. Оказалось, этому актеру свойственна не голубизна, а о с т р о т а, не автоматическая имитация чувств, а их глубокое, сокровенное раскрытие.

В чем же причина того, что именно в картине С. Ростоцкого впервые по-настоящему и сразу в полную силу заиграл Вячеслав Тихонов?

Очевидно, проблема самовыражения актерского таланта — это прежде всего проблема раскрытия в с е м ф и л ь м о м глубокой правды жизни. Просто не мог Тихонов играть так сильно и свободно в прежних фильмах. Не было в его руках настоящей роли, да такой, которая бы определяла суть и удачу большого произведения.



«Д е л о б ы л о в П е н ь к о в е». В. Тихонов — Матвей



«Д е л о б ы л о в П е н ь к о в е». В. Тихонов — Матвей, С. Дружинина — Лариса

В самой повести Сергея Антонова образ Матвея родился как полемическое противопоставление героя развивающегося, противоречивого, многосложного — героям однолинейным, однозначным. Тихонов блестяще, необычайно остро вскрыл именно эту конфликтную особенность в с е й картины.

Что ж, она совпадала и с его актерским протестом против однозначности, примитивного схематизма многих сыгранных им самим же ролей. Прежним своим штампованным работам в кино актер противопоставил творческое раскрытие сложного образа.

И образ Матвея перестал быть ролью одного актера. Есть Матвей, которого играет Тихонов. Но есть и Матвей, который светится в Тоне, и в Ларисе, которого мы узнаем и в Иване Саввиче, и в Алевтине, в Зефирове — в каждом по-разному. Этого Матвея создавали вместе режиссер С. Ростоцкий, актеры, Тихонов. И, конечно, С. Антонов.

Но зависит ли яркий, правдивый образ т о л ь к о от драматургии? Если бы так это было, тогда и «Дом с мезонином» и «Княжна Мери» были бы хорошими фильмами.



«Чрезвычайное происшествие». В. Тихонов — Райский, В. Соловьев — Грачев

Нет, на каждой актерской работе расписывается и режиссер. В своем мастерстве или творческой беспомощности.

В картине «Дело было в Пенькове» Тихонов вырвался из власти безликой типажности. Угловатый, смелый, умный Матвей не мог путешествовать из фильма в фильм. Это была индивидуальность, которая не повторяется.

Однако не всегда, далеко не всегда наша режиссура обращает свои поиски именно к такой неповторимой индивидуальности. Куда проще использовать те раскрывшиеся в ранее сыгранных образах черты актерского дарования, которые можно «обкатывать».

Так, в Майе Менглет режиссерами был открыт свой типаж — скромной, гордой и нежной девушки. Светлана Дружинина стала повторять свою Ларису даже в эпизодах из Миллера («Мост перейти нельзя»). А в Тихонове, сыгравшем сложнейшую психологическую роль, режиссеры «разгадали», как им показалось, самую яркую, «киношную» черту: актерский темперамент, способность к быстрой и броской смене настроений. Каких? Не важно!

Святая режиссерская прозорливость подобным образом определила судьбу не одного актера. Недаром мы десять раз подряд видим одинакового В. Зубкова, Р. Макагонову, В. Гусева, не зря во «Взрослых детях» мы уже настороженно смотрим на талантливого А. Демьяненко.

Как же сложилась после «Дело было в Пенькове» актерская судьба Тихонова?

●

Тихонову теперь вручают роли предприимчивого и отважного героя современного «плаща и шпаги». В какой-то степени он вернулся к прежним персонажам, хотя они и обрели определенное своеобразие. И Тихонов исполняет их уже по-другому: непринужденно, уверенно и очень профессионально.

Тихонов играет симпатичного русского лейтенанта в «Майских звездах». Храброго моряка Безбородько в «Жажде». Бесстрашного морского офицера в приключенческой ленте «Мичман Панин». Веселого, отчаянного одессита Райского в «ЧП». Итак, в основном — моряки, в основном весельчаки, характеры отважные, героические. Амплуа очень яркое, очень любимое зрителями. Что же с того, что оно не требует особых поисков режиссера и актера, как правило, повторяет уже готовое, проверенное, незамысловатое.

Вот роль Безбородько в «Жажде». Безыскусность режиссуры Е. Ташкова, яркое операторское мастерство П. Тодоровского, кажется, не наложили никакого отпечатка на игру Тихонова в этом фильме.

А из чего состоит эта игра?

Из доброй, веселой черноморской улыбки и светлеющего при виде любимой девушки лица. Из загорающихся во время боя азартным, бесстрашным огнем глаз. Из традиционного переодевания в немецкую форму. Из традиционной кинотельняшки, которая в начале фильма чистенько и уютно обтягивает выразительный торс героя, а к концу картины превращается в растерзанную, простреленную пулями, разорванную обязательно в одном и том же месте хламиду.

Конечно, все это очень симпатичные, а главное, беспроигрышные в глазах зрителей атрибуты. Но просто интересно понять, как режиссер вместе с актером готовили эту роль? Вячеслав Тихонов с мастерской сноровкой облачился в нее. А вот стоило ли это хоть какого-нибудь труда? И принесло ли ему, как актеру, пользу, равную хотя бы сотой доле побед, одержанных на экране его героическим персонажем?

«Мичман Панин». В. Тихонов — Панин



«Две жизни». В. Тихонов — Нащекин (в центре)

Но все же было бы грешно приписывать победы лишь отважным героям В. Тихонова, оставляя в тени актера.

Нет, в лучших своих нынешних работах Тихонов вновь напоминает, как много дано ему от природы и как мало требуется от него режиссерам.

А режиссеры просто обожают профессионализм Тихонова, его отличное самочувствие в кадре, его отточенные навыки, позволяющие постановщикам не совершать никаких творческих поисков.

С блестящей непринужденностью он может выполнить в картине упражнение на перевоплощение. Это знают режиссеры, и почти во всех нынешних ролях Тихонову достается право самых неожиданных и смелых метаморфоз. Вспомните «ЧП» или «Мичмана Панина».

Вот три кадра из фильма М. Швейцера.

Мичман Панин — верноподданный, щеголеватый офицер императорского флота. Мичман Панин — молодой и бесстрашный революционер. И наконец, мичман Панин (в своем немом кинорассказе о приключениях в Марселе) — загулявший, окунувшийся с головой в мелодраматические страсти, легкомысленный офицерик.

Верно — это три роли в одной. И все они сыграны безупречно.

И лучшим, на мой взгляд, примером тихоновского профессионализма является именно комедийная часть роли Панина в пародирующем немое кино эпизоде похождений мичмана в Марселе.

Тихонов здесь виртуозно воспроизводит рисунок игры почтенных актеров немого кинематографа. А непринужденность, с которой он схватывает самую соль жанра роковой мелодрамы, позволяет думать о нем как о неразгаданном комедийном актере. Впрочем, думать так — непозволительная смелость. Разве может режиссура отдать такую благородную фактуру отважного героя на растерзание комедиографам?

Конечно, всюду здесь рядом с Тихоновым следует называть режиссера М. Швейцера, которому нельзя отказать в мастерской работе с актером.

Как в «Двух жизнях» рядом с Нащекиным — Тихоновым приходится называть Л. Лукова. Роль эта лишена творческих открытий. А блуждания потерявшего веру в монарха Нащекина по Петрограду, истошно перевернутые кадры, трагический профиль белогвардейца на фоне заваленных вместе с кинокамерой памятников самодержавия — все это неожиданным образом напоминает немой дивертисмент из «Мичмана Панина». Ведь это тоже пародия, правда, непредвиденная, конфузная, в которой невольно участвует Тихонов,— пародия на психологическую сложность, на трагедию героя.

В 1960 году «Советский экран» писал о В. Тихонове:

«Режиссер... прислал недавно Тихонову сценарий, где в перечне действующих лиц были подчеркнуты — отрицательный и положительный персонажи. Выбирай любого! Да, это — признание!»

И притом — весьма легкомысленное признание. Потому что речь идет об актере, великолепно сыгравшем одну из самых серьезных и трудных ролей в нашем кинематографе последнего времени, а затем так и не получившем роли-открытия, продолжающем играть тех самых «положительных» и «отрицательных» героев, которые, по существу, не помогают раскрытию острого и многогранного таланта актера.

Я сознаю, что вызову немалый гнев поклонников Тихонова, покушаясь на яркую славу артиста. Но разве не полезнее защитить в нем более ценное — талант? И талант многих его товарищей по искусству — популярных, но давно переставших расти киноактеров.

Мне кажется, наш кинематограф как от дурной привычки должен освободиться от амплуа — «первых любовников», «инженю», «злодеев», «героев», «резонеров», «роковых женщин» и пр. — вне зависимости от того, как нынче эти амплуа называются. Суть остается прежней.

Обращение к типажу может быть блестяще оправдано, когда оно становится методом исследования жизни (вспомним матросов Вс. Вишневского и Е. Дзигана, рабочих, крестьян в картинах С. Эйзенштейна, А. Довженко). Но в современном нашем кино типажность стала как раз обратным — подменой живых человеческих образов готовыми формулами.

Типажность ограничивает творческий опыт многих киноактеров. Вот отчего их путь порой превращается в искусстве в один и тот же полюбившийся зрителю размноженный кинопортрет.

Но почему Тихонову вновь не попробовать встретиться с жизненными и новыми характерами? Ведь играет Алексей Баталов Бориса («Летят журавли») и Гурова («Дама с собачкой»). Ведь играет Андрей Попов Дюковского в «Шведской спичке», Яго в «Отелло» и Назанского в «Поединке»?

Понятно, актера не спрашивают, что ему хочется играть. Ему предлагают уже готовое.

А почему не спросить? Почему не подумать о том, что необходимо играть актеру, чтобы его дарование нельзя было повесить на один-единственный гвоздик костюмерной?

Конечно, такие мысли не часто посещают режиссеров, которые вот-вот «запустят» картину и лихорадочно пробуют Тихонова, Зубкова, Стриженова... Заканчивается подготовительный период!

Но разве не могут об этом задуматься более спокойные, творческие «единицы» и Художественный совет студии или специальный совет, который будет заботиться о правильном творческом развитии наших киноактеров?

Дело это серьезное. Оно касается целой профессии, трудной, прекрасной и, к сожалению, безнадзорной.

М. КВАСНЕЦКАЯ

Вровень со временем

Бывает так. Вдруг вспыхнет в кино новая «звезда». Шумный успех, аплодисменты, призы. После второй картины — овации куда сдержанней. Третья картина, четвертая, пятая. И актерская слава идет на убыль.

Такая судьба постигает порой не только людей, случайно «зашедших» в искусство, но и людей одаренных, искренне любящих свою профессию, готовых сниматься денно и нощно.

Вот в этой-то готовности сниматься в любых ролях и кроется подчас причина творческого кризиса того или иного актера. Всеядность приводит к тому, что художнику становится нечего сказать в искусстве, у него нет своей творческой позиции, своей темы. Если еще в двух-трех ролях актер может заинтересовать зрителей своей человеческой индивидуальностью, своей непосредственностью, то долго на этом продержаться невозможно.

Своя тема в искусстве приходит к художнику не сразу. Она обретается в упорном труде, в духовном росте, в накапливании профессиональных навыков и — самое главное — в стремлении рассказать зрителю «о времени и о себе».

В этом смысле интересна экранная судьба Михаила Ульянова.

Он вошел в кино скромно, малозаметно. Роль Колыванова в фильме «Они были первыми» не принесла ему особого успеха, разве что обратила на него внимание режиссеров, ищущих «социальных героев». И даже последующие удачи актера в картинах «Дом, в котором я живу», «Добровольцы», «Битва в пути» не сделали его кумиром поклонниц и

капризным баловнем кинорекламы. К нему не пришла неверная и суетная кинослава. Но к нему пришло другое — вера зрителей в его талант, талант актера-гражданина, выразителя идеалов нашего времени.

Его герои — люди разных судеб и профессий — в чем-то очень схожи между собой. Их роднит творческое отношение к жизни, умение шагать вровень со временем. Колыванов из фильма «Они были первыми» вместе с первыми комсомольцами отстаивал Советскую власть в далеком девятнадцатом. Николай Кайтанов («Добровольцы») — один из тех, кто участвовал в стройках первых пятилеток, кто со своими друзьями отстоял мир в Великой Отечественной войне. Дмитрий Бахирев из «Битвы в пути», и, конечно, рядом с ним Сергей Серегин из спектакля театра имени Вахтангова «Иркутская история» — подлинные герои наших дней, конца 50-х — начала 60-х годов.

Гражданский пафос созданных Ульяновым образов — в ясной идейной позиции художника, в активном желании раскрыть перед нами богатый внутренний мир нашего современника. Более того, в лучших своих работах Михаил Ульянов стремится быть чуть впереди сегодняшнего дня, то есть стоять чуть выше, видеть чуть дальше, знать чуть больше, чем зритель.

Творческая позиция Михаила Ульянова, художника-гражданина, лучше всего, пожалуй, выражена в словах Сергея Серегина из

«Добровольцы». М. Ульянов — Кайтанов



«Иркутской истории». Человек становится умней, богаче, лучше, когда дело его «хоть чуточку лучше, чем он сам».

Познакомившись с героями Ульянова, зрители становятся чуточку богаче, чуточку умней. А это немало!

Особенно в этом смысле знаменательна встреча с Дмитрием Бахиревым из фильма В. Басова «Битва в пути» по роману Галины Николаевой. В борьбу за правду, с очковтирателями, с руководителями, порожденными культом личности, которые видят народ только «через красное сукно», вступает на первый взгляд ничем не примечательный новый главный инженер. Но приглядитесь к нему внимательней. Ну, скажем, в тот момент, когда он впервые знакомится с блестящим окружением Вальгана.

Бахирев внимательно слушает, стараясь уловить за фейерверком громких фраз суть происходящего. Так же пытлив и внимателен он в цехах, то у одного, то у другого станка. Он немногословен, не спешит сразу сообщить свои сомнения директору завода и нам, зрителям.

Сила таланта Ульянова в том, что он заставляет нас следить за развитием мысли героя, втягивает и нас в большую битву за правду, делает нас соучастниками борьбы с вальганами и бликиными. Не перестройка тракторного завода, а постепенная перестройка людей, которые вслед за Бахиревым поняли, что самое острое, самое безотказное оружие в борьбе за правду — нравственная безупречность, верность моральному кодексу коммуниста,— вот что увлекает нас в этом фильме.

Михаил Ульянов — актер театральный. Он принес в кино высокую артистическую культуру, лучшие традиции Вахтанговского театра.

Талант и мастерство актера Ульянова вступают в спор с тем бытующим еще подчас представлением, что истинно вахтанговское — это легкость, изящество формы «Мадемуазель Нитуш», внешняя комедийность «Стряпухи», водевильный блеск «Дам и гусар». Да, конечно, это спектакли вахтанговские. Но не только и не столько они определяют творческое лицо театра. Ведь даже в ироничной, ярко театральной «Турандот», в гротесковых фигурах «Чуда святого Антония» была подлинная жизненность и убедительность. Борис Щукин — лучший актер подлинно вахтанговской школы — принес в кино, сна-

чала в фильм Ю. Райзмана «Летчики», затем в ленинские картины М. Ромма высшее актерское мастерство: подлинную «жизнь человеческого духа», переданную в чеканной внешней форме. Именно к этому взаимодействию и взаимопроникновению чувства правды и чувства формы стремятся сегодня лучшие актеры вахтанговской школы. Этим покоряют нас и многие работы Михаила Ульянова. И особенно последняя его работа — Бахирев в «Битве в пути».

Если бы режиссер не угадал так точно исполнителя главной роли, картины не было бы. На протяжении трех часов экранного действия именно Ульянов держит внимание зрителей, делает интересным, важным, на первый взгляд чисто «производственное» столкновение с Вальганом, столкновение, которое перерастает в большую битву за правду. Этот «тягачок сибирский», как его назвал директор, твердо стоит на земле.

Есть в нем какая-то основательность — во всей его коренастой фигуре с чуть наклоненной вперед головой, в широкой развалистой походке. Бахирев из тех, кого называют тяжелодумами, — но уж что он решил, от этого не отступит. Вот сцена с Вальганом. Бахирев просит отпустить его с завода: он понимает, что все здесь надо начинать сызнова, вступить в тяжелую борьбу с очковтирателями, ломать технические нормы. Пока еще Бахирев не готов для такого сражения. Он сидит в кресле и, устало следя за театральными позами Вальгана, с упорством твердит одно: «отпустите».

Все красивые громкие слова, которые произносит директор, кажется, проходят мимо него. Наверное, в этот момент Бахирев видит завод, который выполняет план лишь на энтузиазме рабочих, видит горы брака в чугунолитейном, видит ряды негодных тракторов, только что сошедших с конвейера. И когда все-таки Вальган не соглашается его отпустить, во взгляде Бахирева появляется твердость, решимость — вызов принят.

Героям Ульянова всегда нелегко. На их плечи ложатся все тяготы времени, они всегда оказываются на переднем крае борьбы, и в этом их счастье. Да, им трудно, но это люди огромной нравственной силы, люди, имеющие большую жизненную цель, и поэтому у них всегда достает мужества преодолеть страдания, бороться с несправедливостью.

Но если, скажем, Алексей Колыванов



«Битва в пути». М. Ульянов — Бахирев

(«Они были первыми») в открытую боролся с врагами, твердо знал, где враг и где друг, то несравненно труднее было Николаю Кайтанову из фильма «Добровольцы». Трагический 1937 год, когда многие невинные люди были арестованы по «делам», сфабрикованным враждебной партии кликой. Трудно было разобраться тогда, где истина, а где ложь, клевета. А еще страшнее, когда самых близких тебе людей называли «врагами народа» да и сам ты находился на «подозрении».

Простой парень с открытым лицом, веселыми глазами — один из многих тысяч комсомольцев-добровольцев 30-х годов. Но чем-то, что сразу трудно определить, он выделяется среди товарищей. Первый разговор в шахте с Лелькой, когда добровольцев хотят поставить на довольно неромантическое дело — откатку. Чуть насмешливо, снисходительно смотрит Кайтанов на задиристую девчонку, взглядом человека более взрослого и опытного. Он решительно прекращает всякие дискуссии — надо делать дело. Еще несколько десятков метров ленты — и перед нами уже другой Николай — влюбленный, щедрый на чувства, но робкий в их проявлении.

Вот сцена бесконечно важная для фильма и во многом показательная для творческой манеры актера. Внешняя скупость, сдержанность в раскрытии душевного состояния героя, умение донести до зрителей основную мысль эпизода. Это комсомольское собрание, на котором решается «дело» Кайтанова. Его

хотят обвинить во вредительстве, хотят объявить врагом народа... «Бдительные» работники отдела кадров, вроде Оглоткова, уже сфабриковали «документики»... В сцене, где решается его судьба, герою не отведено ни одной реплики. Тем не менее мы можем проследить всю сложную гамму чувств и переживаний. Подавленность и какая-то безнадежность во всем облике Николая в первых кадрах. Встрепенулся: появилась Лелька... Зачем?.. Ведь еще тяжелее переживать все это при ней... Затем — удивление, радость, когда Лелька смело выступает в защиту Николая. Крупным планом — просветленное лицо Кайтанова, когда Леля показывает письмо от друзей из Испании...

Примерно через двадцать лет другой герой Ульянова также сидел на ответственном собрании, где решалась его судьба... Это другой фильм, другой герой, но ситуации оказались схожими. По плану, разработанному Вальганом, собрание партийного актива должно было стать роковым для Бахирева. «Сценарий» собрания расписан директором завода талантливо. Несколько выступлений рабочих, которые «по-простому» обвинят главного инженера во всех грехах, потом выступит техническая интеллигенция, обвиняя его в элементарном незнании производственных процессов, а затем уже скажут свое веское слово инструкторы райкома. Все должно пойти как по-писаному. И Бахирев это знает. Сначала он сидит с полным безразличием человека, сознающего свою обреченность. Но вдруг «сценарий» оказался безнадежно сломан. Рабочие стали говорить правду, называть истинных виновников тяжелого положения, в котором очутился завод. Меняется и Бахирев. К нему возвращается решимость бороться до победы: «Я считаю, что уважение к плану иной раз перерастает в лозунг: «план любой ценой». Я такому лозунгу аплодировать не могу. Такая линия ведет к браку, к очковтирательству, и в конечном счете, к обману государства. На мой взгляд, это вредная позиция. Я опять говорю «на мой взгляд» не из зазнайства, а потому, что имею свой взгляд, который расходится со взглядом некоторых и который я отстаивал и буду отстаивать...»

Герои Ульянова имеют свое, очень ясное, определенное миропонимание, свою жизненную цель, свои нравственные принципы. Это люди новой морали, люди, которые превыше всего ценят человеческие достоинства, люди, для которых любовь — это так же важно и серьезно, как труд, творчество.

В спектакле театра имени Евг. Вахтангова «Иркутская история» была предложена извечная ситуация — легкомысленную женщину спасает хороший парень, наставляет ее на путь истинный. Совсем по-иному прочел этот вроде бы банальный сюжет Михаил Ульянов. Его Сергей Серегин не хочет «спасать» Вальку-дешевку. Он просто ее любит, любит потому, что разглядел в этой девчонке настоящее, хорошее. Он заставляет ее быть самой собой, он не парирует ее шутки, не принимает выдуманной ею позы. Сергей Серегин обезоруживает Валентину своей сердечной правдивостью, высоким строем души.

Быть может, некоторые упрекнут Ульянова в одноплановости ролей. Что ж, пожалуй, это так. Но это именно одноплановость р о л е й, а не характеров. Каждый из героев Ульянова — герой времени. Все они сыграны с той мерой жизненной достоверности, что не могут не стать примером для подражания.

Героев Ульянова, простых, скромных, мыслящих и деятельных, не полагающихся на указку свыше, чувствующих себя х о з я е в а м и жизни, невозможно представить себе во многих фильмах конца 40-х — начала 50-х годов, с их обезличенным «народным фоном», слепо внимающим «вождю». Актер Михаил Ульянов и его герои могли завоевать экран лишь во вполне определенный исторический период — между XX и XXII съездами партии, в годы, когда были вскрыты последствия культа личности, когда большая правда времени открылась всем и каждому. На смену ходульным, внешне импозантным, ложно патетическим «положительным» персонажам пришли деятельные, активные, простые герои. В жизни честные, умные, с высоким пониманием чувства долга и личной ответственности, Бахиревы потеснили и смяли столпов культа личности — вальганов и бликиных. С ними и им подобными вступили в схватку герои Ульянова. Они были не одиноки. С ними рядом — вровень со временем — шагали Василий Губанов и Андрей Соколов, Алеша Скворцов и Саша Потапова — герои экрана, герои нашего времени.

Л. СУХАРЕВСКАЯ

Нужен коллектив!

Одно время у нас появилась некая тенденция взаимообвинения. То слышишь, режиссер публично заявляет, что у нас много плохих картин, потому что, дескать, плохие актеры. Актеры, собравшись потолковать, разбирают по косточкам режиссеров и приходят к выводу, что процент малопрофессиональных ремесленников слишком велик даже в категориях высоких. Однако у меня создается впечатление, что «оба хуже», чем следовало бы быть.

Сначала посмотрим на самих себя. Все ли правильно идет в нашем актерском хозяйстве? Если раньше нам хватало с грехом пополам того уровня мастерства, что мы имеем, того уровня образования, что мы получили, того развития индивидуальности, что нам удалось достигнуть, то сейчас ни того, ни другого, ни третьего — недостаточно.

Сначала об индивидуальности художника. Это первооснова любого произведения искусства. И надо сказать, что участок этот нами заброшен. Мы слишком привыкли личную ответственность заменять ответственностью коллективной. За ней теплее и безответнее. Но оказалось, что теплая печь выходит боком. Мы отдали за нее своеобразие творческой индивидуальности, силу личного таланта. Теперь пора все нарабатывать снова.

Личность художника нужна для того, чтобы бороться с последствиями культа личности, с индивидуализмом, с крупнокалиберным мещанством, чтобы бороться с пустым «фрондерством», с хитреньким натурализмом и еще с кучей всякой ерунды, мешающей высокому, вдохновенному полету искусства. Личность в нашем обществе — это человек с высокоразвитым сознанием, предельный знаток своей профессии. И бригада коммунистического труда в идеале опять же коллектив высокоразвитых индивидуальностей. Ну а в искусстве уж и говорить нечего! Художника без индивидуальности надо освобождать от работы как профнепригодного. А в настоящее время, когда столь сложны и высоки стали требования к искусству, все аморфное, безликое, прячущееся за вывеской общих фраз и пустозвонных заверений в приверженности и служении народу надо взять под прицел. Проверять делами, а не через «голос». Да и дела следует проверять с позиций высокой творческой требовательности, потому что и в делах своих мы порой всего лишь «голосим».

Каковы же признаки индивидуальности художника?

Конечно, талант в первую очередь. Мы часто забываем об этом. Искусство не так доступно, как кажется. Затем самостоятельность этого таланта, а значит, способность самостоятельно трудиться, самостоятельно мыслить, иметь свою самостоятельную точку зрения на вещи. Может возникнуть вопрос: а не приведет ли все это к безудержному субъективизму? Приведет. Индивидуалиста. А индивидуальность—нет. Между ними пропасть. И как жаль, что наша печать почти не уделяет места этой важнейшей теме — индивидуальность и индивидуализм. А также анализу сложных взаимоотношений и связей между субъективным и объективным в их каждодневном применении.

Я заметила в себе одно занятное свойство. Чем больше с годами приобреталась самостоятельность профессиональная, тем отчетливее росло чувство духовной свободы и тем все более разумной и естественной стала казаться мне соподчиненность моей индивидуальности — коллективу. Соподчиненность в отдельных случаях моего субъективного суждения — суждению коллективному. Я подчеркиваю: не утрата своего суждения, а соподчиненность. Прошу извинить за отступление, но мне хотелось поделиться этим небольшим открытием, я им дорожу. Так же как радуюсь каждый раз, открывая сама один из законов работы актера над образом,

вслед за Станиславским, который открыл это давным-давно. Все истины надо открывать всегда заново. Только тогда они имеют подлинную стоимость. Это-то и составляет наш духовный мир. Цепь открытий путем личного опыта.

В центре внимания нашего общества — личность Человека. Его духовный мир. Мир новых свойств, рождающихся с трудом и болью, среди крушения старых, отживающих. Чтобы прославить этого Человека, как он того заслуживает, искусство имеет много путей. Не годится один — ода. Это жанр напыщенный и пустой.

Итак, в центре искусства —образ. А следовательно — актер, который этот образ воплощает. Как же должна быть высока степень нашего профессионализма и гражданской ответственности для показа духовной сути Человека! Но как бы ни старались актеры, они ничего не сделают, если для этого не получат от сценариста Характер. А в большинстве случаев мы его не получаем.

Что же мы предпринимаем? По-моему, ничего. Это следствие нашей несамостоятельности. Мы не противостоим схематизму наших ролей. Почему? Оттого, что ничего не понимаем? Отнюдь нет. Мы очень хорошо все понимаем, потому что актер в первую очередь — практик. Он основной «производитель», непосредственно связанный с сердцевиной искусства: Человек — Образ — Характер. И мы практически знаем всю степень конъюнктуры, а порой просто невежества, содержащегося в иных сценариях. Но молчим. Мы, актеры, зачастую видим и профессиональную беспомощность того или иного режиссера, но тоже молчим. И, как ни странно, это мало кого интересует. Даже в споре о современном герое мы не услышали актерского голоса. Пора бы устроить в печати дискуссию, где зазвучат зрелые и обоснованные предложения и практические выводы, основанные на знании закономерностей создания характера.

А видит ли режиссер схематизм и бедность характеров, поставляемых в производство? Конечно, видит. Но режиссер для создания зрелища м о ж е т и н е и м е т ь человеческие характеры, а актер н е м о ж е т и х н е и м е т ь,— это то, для чего он живет на земле. Правда, то, что для режиссера является как бы преимуществом, по большому счету есть его слабое место. Двигать искусство и в дальнейшем будет О Б Р А З и ничто другое, и всякая иная режиссерская самостоятельность, не опирающаяся на двуглавие Образ — Актер, будет иметь «короткое лето».

Все, что говорилось выше о творческой несамостоятельности, о слабом духовном развитии личности, о малой ответственности за свои «действия», все это в равной степени относится и к режиссуре. Мы не только почти не имеем хороших ролей, мы не имеем в достатке и хорошей, глубокой профессиональной режиссуры.

И тем не менее, при всех этих горестях, мы занимаем позицию пассивную. А нам надо знать не только, что мешает нашей работе, но и что мы думаем делать дальше. Для того чтобы активно влиять на творческий процесс, чтобы покончить с нелепой версией, будто актеры это «взрослые дети», нам надо с каждым днем повышать наше мастерство, философскую эрудицию, обострять наше умение видеть жизнь, развивать способность широко и ответственно мыслить о своем времени. Нам надо бороться с воинствующим принципом типажности, имеющим такие тяжелые последствия, как падение уровня актерского и режиссерского мастерства. Нам надо бороться с ремесленной деловитостью в подходе к процессам творческим. Нам надо в полной мере вернуть утраченную способность к вдохновению. Нам надо, чтобы актер имел условия для творчества.

Странное дело! Чем сложнее становятся задачи искусства, тем все более и более мы стремимся обойтись без «высоких материй». Как будто стать как можно ближе к ремеслу стало нашей задачей! И недаром даже из словесного обихода пропадают такие определения, как духовность, интуиция, поиск, и куда-то ушли все связанные с ними «прекрасные мучения». Все нам стало просто, ничто особенно не затрудняет, все мы можем постигнуть с легкостью в мыслях необыкновенной. Разве только порой слегка беспокоимся — правильна ли трактовка.

У ответственных работников перед кабинетом обычно сидит секретарша. Она-то в основном и обеспечивает те условия, ту необходимую атмосферу, в которой можно сосредоточенно работать. И это разумно. В системе кинематографии тоже много кабинетов, много секретарш. И на «Мосфильме», и в Союзе кинематографистов, и даже в Доме кино. Нет только такой «секретарши» у творческого процесса. А уж актеру в первую очередь для успеха общего дела нужен комплекс условий для творчества. К сожалению, пока что ему отводится самое крошечное место в процессе кинематографического мироздания. К сожалению, не узы любви и дружбы связывают кинематографию с так называемой Студией киноактера, это для кинематографии узы вынужденной и досадной необходимости. История наших отношений навеки запечатлена в виде длинной цепи приказов, порой исключающих друг друга и, несмотря на это, читающихся с большим интересом. Какой же основной вопрос содержится в этой многолетней истории? Нужен киноактерам коллектив или нет? Очевидно, большинство людей, от кого зависит эта проблема, считают, что нынешние формы организации киноактеров соответствуют этому понятию.

Конечно, для командировочного Москву можно посчитать на какой-то период — коллективом. Или скорее им будет зал ожиданий, чтобы не чувствовать себя совсем одиноким. А киноактеру? Может ли он все время ограничиваться залом ожиданий? К сожалению, ничем другим я пока не могу назвать Студию киноактера. Является ли для нас кинофабрика—коллективом? Да. Но опять же в той мере, как для командировочного — Москва.

Для решения стоящих перед нами задач актерам нужен стабильный коллектив. Он нужен каждому из нас. И молодым, и старым, и вновь приходящим вгиковцам. Он нужен нам для труда, для поисков, для общения друг с другом. Для того, чтобы богатели наши индивидуальности. Он нужен нам так же, как человеку нужен свой дом и семья.

Мы должны иметь крепко разработанный организационно-творческий план, являющийся неотъемлемой частью плана киностудий. Нам нужна репетиционная площадка. Своя. Нам нужен коллектив не для того, чтобы нянчить недоученных актеров, а чтобы иметь в кинематографии отряд активных художников, постигающих не ремесло, а «тайны» высокого искусства, иметь отряд самостоятельных мастеров, убежденных преобразователей жизни. Надо сделать все возможное и даже больше — все, кажущееся невозможным, чтобы этот коллектив был. Чтобы он творил. Чтобы он рос. Рос коллектив и каждый из нас, его составляющих.

И для блага общего дела нам надо, поняв наши общие с режиссерами недостатки, объединиться в творческом броске вперед.

И. САВВИНА

О «секундах творчества» и о том, что предшествует им

Почему?.. И сценарий, в общем, неплохой, и желание работать есть, а смотришь на экране — плохо,— сетует мой товарищ.

Трудно сказать, отчего так получается. Может, дело в режиссере, может, в самом актере, может, в сценарии... А возможно, виновата атмосфера съемочной площадки, то есть взаимоотношения группы людей, создающих фильм. Об этом и хочется говорить, хочется разобраться, как влияет эта самая «атмосфера» на самочувствие актера в кадре.

Работать в кино актеру трудно. По-моему, труднее, чем в театре. Именно поэтому хочется, чтобы съемочная площадка была не только местом работы актера, но и местом творчества.

Самочувствие актера в кадре зависит от многого. В том числе и от того, что происходило задолго до начала съемки.

...Лет шесть назад пригласил меня режиссер на пробу в несостоявшийся тогда фильм. Маленькая комната, накурено, сидят какие-то люди, звонит телефон, а мне говорят: «Читайте!»

— «...И вот он разорвал руками себе грудь, и вырвал из нее свое сердце, и высоко поднял его над головой...»

Звонок телефона. Поговорив, режиссер: «Продолжайте».

Тогда я решила, что никогда не пойду больше в кинематограф.

И все-таки пошла на пробу в другой фильм.

Тоже небольшая комната. При одной только мысли о встрече с режиссером большого таланта и большого имени мне было «не по себе». Басню заставит читать или стихи?..

Но читать стал сам режиссер. Читал «куски» сценария, рассказывал о своем замысле, о героине будущего фильма — Анне Сергеевне. Рассказывал как равной. Очень обрадовался, когда я сказала, что боюсь ее «занудности»,— у нас появился термин «антизанудность». Я говорю — у нас, потому что Иосиф Ефимович Хейфиц сделал все, чтобы расковать меня, научить думать, научить работать вместе.

Спустя два года я случайно зашла на съемки «Горизонта». Увидела девочек и мальчиков. Хейфиц сказал: «Что мне делать с этой оравой?» — и улыбнулся. И я позавидовала им, поняв, как они дороги ему, эти девочки и мальчики, а для Хейфица — актеры; позавидовала, вспомнив, что, когда снималась «Дама с собачкой», он и о нас с Баталовым говорил: «Что мне делать с этой бандой?»

Наверно, по взаимоотношениям на площадке можно судить о степени одаренности людей. За показ-

ным величием часто скрывается неуверенность в себе. И, наоборот, влюбленным в «своих» актеров может быть только по-настоящему одаренный художник.

Иногда приходит актер — Гулливер к Великанам. Режиссер даже не пытается скрыть, что он Великан. Не понимаю, для чего это ему? В серьезной работе это только сковывает актера. Да, кроме того, ведь у режиссера все права, возможность проб. Выбирайте актера по душе, чтобы можно было видеть в нем художника, единомышленника.

Но вот пробы позади. Начинается работа.

Характерно, что во всех студиях вы можете увидеть горящие буквы предупреждения: «Тише! Идет съемка!» В эти мгновения все замирает. Секунды творчества...

Но никогда вы не увидите предупреждения: «Тише! Идет репетиция!»

Секунды творчества — это ничто. Рождение образа происходит на репетиции. Чтобы зажечь красное табло, возвещающее о секундах творчества, о съемке, надо потратить часы на ее подготовку.

Мне приходилось работать по-разному.

...Прихожу на грим. В расписании — несложная сцена без единого слова, возможно, только на среднем плане. Выхожу на площадку.

— Знаете, мы, пожалуй, снимем... (следует название самой сложной кульминационной сцены фильма).

...В другом фильме. Сцена истерики. 5 «генеральных» в полную силу репетиций. Перегримировали. 5 дублей. А на экране, мягко говоря,— «средняя» сцена.

Да, для работы в кадре актеру необходимо вдохновение. Но не «потные валы вдохновения» нужны, а полное овладение материалом, «осязаемость» роли.

Несколько строк из моего актерского дневника.

«Хейфиц начал работу со мной с несложных, почти технических проходов. Я уже не вздрагиваю, когда включают камеру. Прихожу на съемку не по обязанности, а потому что мне это необходимо, потому что это счастье...

...Я всегда любила «невысокого роста блондинку в берете», но несколько бесед с И. Е. сделали ее «осязаемой».

(Прошу извинить, что я так часто вспоминаю работу с Хейфицем, но это была моя первая роль в кино и самая дорогая.)

Сцена «падения» Анны Сергеевны. Хейфиц назначает три репетиции. В первый вечер выясняется, к великому моему счастью, что мое представление о сцене совпадает с режиссерским ви́дением. Когда мне начинает казаться, что еще немного, и может получиться, Хейфиц неожиданно прекращает репетицию и отменяет две следующие.

— Вернемся к сцене в день съемки. Не «надевай» на себя образ. Мне хочется, чтобы ты могла быть свободной в кадре, импровизировать.

И вот день съемки. Все готово. Иосиф Ефимович просит десять минут для актеров. Павильон опустел, я очень волнуюсь.

— Знаешь, репетировать мы не будем: уверен, что ты все помнишь,— просто надо людям отдохнуть.

У меня — гора с плеч, а режиссер потихоньку начинает «вспоминать», что мы наговорили о сцене.

А вот сама съемка проходила почти незаметно; больше двух-трех дублей не снимали: режиссер чувствовал, когда у актера появлялось необходимое состояние и, сберегая силы актера, в ту же секунду говорил роковое: «Мотор». И нервов меньше тратилось и пленки, а красное табло призывало уважать технику звукозаписи, а вовсе не означало, что здесь работают только в эти секунды.

Но роковое «мотор» зависит еще от многих людей. И главное — от партнера и оператора.

(И директора. Но об этом — после.)

...Чем интереснее работает партнер, тем легче играется тебе. Эту простую истину я поняла, работая с Баталовым в «Даме с собачкой» и Андреем Поповым в «Кроткой».

...Снимали мы сцену на пароходике «Гурзуф». Анна Сергеевна в нелепой шляпе и Гуров.

— Вот разъедемся мы, я в Саратов, вы в Москву. И вы забудете обо мне. Ну а если и вспомните, то только как о приключении, о курортном романчике с какой-то «дамой с собачкой».

В этом и горечь расставания, и ирония по отношению к самой себе. Все так же нелепо, как ее шляпа: хотела быть для него красивой, а шляпа не идет.

Стала я репетировать. Все делаю вроде бы приемлемо, и все-таки не то, и сама не знаю, что́ «не то».

Баталов «по секрету» предлагает:

— Перенеси фразу «И вы забудете обо мне» в конец монолога. Делай все, как прежде, пусть будет и ирония, и горечь, и какое-то отчуждение повзрослевшей женщины... Но с последней фразой повернись ко мне и спроси, спроси, как прежняя, наивная, доверчивая и любящая Анна Сергеевна: «Вы забудете обо мне?» Только вложи в эту фразу, как подтекст, огромное желание, чтоб не забыл, почти просьбу, чтоб не забыл.

Попробовали. «Рассекретили». И Хейфиц принял. Правда, мне так и не удалось это выполнить, не сумела...

Мне говорят: «Тебе повезло — Хейфиц, Москвин, Баталов, Попов...»

«Повезло»? Пожалуй. Жаль только, что за этим самым «повезло» — молчаливое признание того, что далеко не всегда актер в кино сталкивается с

такими умными, такими доброжелательными товарищами по работе. С такими, попросту говоря, внимательными и хорошими людьми.

Очень трудно, когда ставят свет. А я не замечала этого утомительного процесса, потому что на площадке работал Андрей Николаевич Москвин. Когда он ставил свет, не знаю. Но казалось, что это мы, актеры, задерживаем съемку, а у Москвина все готово заранее, еще за неделю.

Но не о мастерстве этого замечательного, я не побоюсь сказать, великого оператора хочется мне сейчас говорить. А вот о чем.

...Съемочный день подходил к концу. Все устали, и я тоже. Сцена не получалась. Оттого, что я видела огорчение режиссера, злилась на себя, и получалось все хуже и хуже. Москвин молчал. Он почти всегда молчал. И вдруг заговорил:

— Мадам, идемте.

(Андрей Николаевич никак не мог принять, что у меня и у моей героини одинаковые отчества. Сперва он называл меня «Васильевной», а потом перешел на «мадам».)

— Куда, Андрей Николаевич? — спросила я.

— Идемте, вам говорят.

Я послушно пошла за ним. Молча мы вышли из павильона на улицу, молча поднялись в операторскую обитель Москвина, молча он заварил чай, знаменитый москвиновский чай. Наверно, нелепо мы выглядели: сидят два человека в рабочее время и молча пьют чай. Минут через десять Москвин спросил:

— Ну как?

Мне хотелось зареветь от благодарности. Но я боялась и сказала:

— Прекрасно.

— Ну, пошли работать.

И сцена вышла неожиданно быстро.

...От одного директора мне довелось услышать такую фразу:

— Я зимой актеров в Черном море купал — и ничего.

«И ничего» — это значит: ни один актер не умер, не утонул, даже не простудился... А если он получил какие-то невидимые глазу травмы от такого неуважительного к себе отношения — ничего: до самочувствия актера на площадке администрации нет дела.

А ведь плохая организация, плохое отношение к актеру — это плохой кадр, пересъемки, то есть неприятности для той же самой администрации.

Пустяк — но на натуре холодные костюмерные, гримерные, где застывает грим.

Пустяк — но ассистент режиссера на площадке щелкает орехи.

Пустяк — но во время репетиции шум, смех, разговоры...

Площадка — это наш рабочий станок. Его надо держать в чистоте. Так поступает каждый рабочий, уважающий свою профессию, свой труд. Мы же подчас как будто нарочно захламляем свой станок и, как эквилибристы, плутаем среди созданных нами же самими преград, затрачивая лишние нервы, лишнее время, лишние средства.

...Я не знаю, дорогой мой товарищ, почему, как ты спрашиваешь, у тебя на этот раз «не получилось». Не знаю, почему у каждого из нас далеко не всегда «получается». Иногда дело в нас самих, иногда — в режиссуре, иногда — в сценарии...

Уверена только, что без атмосферы творческой культуры на съемке невозможно настоящее творчество.

С. ЦИМБАЛ

Вчерашние и завтрашние друзья актера

1

Едва ли следует переоценивать попытки актеров заранее очертить круг своих будущих ролей и в той или иной форме предугадать свой завтрашний день. Если бы актер обязательно оказывался в таких случаях пророком, это значило бы, что он уже добрался до естественных границ своего внутреннего мира и фактически исчерпал себя. Убедив себя в том, что ему уже до конца известны его внутренние творческие возможности, он избавил бы себя от необходимости новых поисков. К чему, в самом деле, такие поиски художнику, который уже все о себе знает,— ему уже заведомо незачем углубляться в жизнь, двигаться вперед. Мир познан, и у него оказался потолок; человек разгадан, и душа его перестала быть тайной. Актеру ничего не остается, как пожинать плоды собственной проницательности и предвидения.

Но именно на этом пути актера ждут горькие разочарования, ибо очень скоро оказывается, что художник, потерявший вкус к незнаемому, совершенно неинтересен людям; действительно, чем может обогатить людей человек, работающий в искусстве, если в его карманах рассованы аккуратно упакованные в целлофан, приготовленные на завтра и послезавтра творческие открытия? Хорошо, когда художник мудр, наизусть знает себя и окружающий мир, когда накопленный им духовный багаж дает возможность успешно решать самые трудные творческие задачи. Но ведь еще лучше, когда мудрость художника предостерегает его от преждевременного покоя и внушает ему неостывающий, вечно тревожный и вечно радостный интерес ко всему новому, что рождается вокруг.

Проницательный художник отлично понимает при этом, что новое рождается не только вокруг. Новое непрерывно возникает, не может не возникать и в самом актере, если только он живет, живет сам, а не расселся в удобном старческом кресле, чтобы исподволь наблюдать, как живут другие. Актер должен жить! Сколько бы ни всматривался он в свое прошлое, в нем он сможет разглядеть только малую часть своего будущего. Это в одинаковой степени подтверждается опытом самых разных, непохожих друг на друга мастеров сцены. Заново узнавать себя и даже удивляться встрече с собой им приходилось много чаще, чем они сами могли бы это предположить. Иным из них уже в середине артистического пути начинало казаться, что все ясно, что завтрашние роли непременно будут похожи на вчерашние, а на деле все получалось по-другому. Жизнь шла своим чередом, и поэтому неожиданности настигали актера, и я думаю, что с этими неожиданностями связаны самые яркие страницы их артистической биографии.

В первой большой роли В. И. Качалова, сыгранной им на сцене Художественного театра, светлый, полный молодого очарования облик актера был скрыт под снежной бородой Берендея. И тем не менее двадцатипятилетнего актера сразу же узнали. В гриме старого сказочного царя, «тихо-благостного и благородно-беспечального», Качалов предстал ослепительно юным поэтом жизни, светлой и мужественной, мудрой и прекрасной. Едва ли, выступая в роли Берендея, он сам мог предвидеть свои будущие роли — роль галантного солдафона Николая I или благодушно лживого и уже не отличающего даже в самом себе правду от притворства Захара Бардина из «Врагов». И в еще меньшей сте-

пени мог он предположить, что спустя тридцать восемь лет после своего дебюта в «весенней сказке» Островского он выступит в роли Чацкого и в шестидесятитрехлетнем возрасте подаст молодым актерам пример подлинно юношеского артистического воодушевления и поиска.

Напрасны были бы попытки во чтобы то ни стало объяснить такого рода капризы актерской судьбы и строить на основании этих капризов сложные теоретические умозаключения. Живое развивается по-живому и, наряду с неопровержимыми закономерностями, в его развитии участвуют непослушные превратности и лукавый случай, неожиданности и внезапно обострившиеся противоречия.

Такие противоречия нередко возникали и возникают даже в биографиях очень благополучных, удачливых актеров, и наибольшую мудрость проявляют те режиссеры, которые угадывают и подхватывают эти противоречия и заставляют их работать на свои замыслы. За каждым или почти каждым актерским успехом скрывается смелая режиссерская догадка, благодаря которой в актере открылось нечто такое, чего никто в нем не предполагал. От Марецкой — Мирандолины до Марецкой — Александры Соколовой из картины «Член правительства» оказалась дистанция огромного размера. Дело тут было, разумеется, не в одном только мастерском перевоплощении, но и в проявившейся широте актерской личности, которая вместила в себя и неугомонное, лукавое озорство гольдониевской «трактирщицы» и всепобеждающую душевную сосредоточенность, силу и самоотверженность простой советской женщины.

Первой большой работой Василия Меркурьева, сделанной им еще на институтской скамье, была роль Силы Ерофеича Грознова из комедии А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». Роль эту молодой актер сыграл в несколько подчеркнутом, почти условном гриме. Он выходил на сцену в обличье старого служивого, и выражение его лица было исполнено одновременно и нарочитой комической свирепости и тоскливой, прячущейся доброты человека, которому неловко, что он добр. Над чуть соловеющими глазами нависли всклокоченные седые брови, сизый с разноцветными тоненькими прожилками нос раздулся от винных паров, и губы чуть выпятились от распирающего Силу Ерофеича чувства собственного достоинства, уважения к самому себе.

Каждое свое слово меркурьевский Грознов произносил с той мучительной хрипотой, которая вызывает у собеседников инстинктивную потребность откашляться. Еще не было Грознова — Меркурьева на сцене, а уже слышалось громкое и бесцеремонное старческое кряхтение, полустоны-полувздохи, неясные и булькающие междометия. Такого рода междометия способны издавать только люди, которым совершенно безразличны окружающие и которым нет решительно никакого дела до того, что окружающим приятно, а что неприятно. «Здравия желаю»,— только с этим первым членораздельным возгласом образ Грознова возникал перед зрителями во всей его неумолимой достоверности. «Здравия желаю»,— Грознов чуть вытягивался, как бы вспоминая былую солдатскую выправку, и тут же сникал, потому что до выправки ли ему было теперь?

Но увешанный многочисленными регалиями забытых походов и солдатской службы, могучий и кряжистый, этот старик уже при первом своем появлении предстал перед зрителями в обличье человека, живущего сложной, раздвоенной жизнью. Был он смешон, нелеп, неуклюж, как и подобает заправскому пьянице, но, по мере того как отходила на второй план комическая нелепость его облика, перед зрителями возникала картина изуродованной доброты, попранного достоинства, исхлестанной жизнью гордости. «Вот я понабрала деньжонок долг-то отдать,— с жалостливой слезой в голосе и надеждой выклянчить подачку, обращалась к нему Зыбкина,— а все еще не хватает, да на прожитие нужно,— рублей тридцать бы призанять теперь; а где их возьмешь? У того нет...» — «А у другогс и есть, да не дает. Вот у меня и много, а я не дам»,— со злой решительностью обрезал ее Грознов — Меркурьев, и видно было, что обретенная им возможность проявить такую жестокость доставляет ему истинное наслаждение. Он уже давно научился заранее не доверять людям, смотреть на них чуть исподлобья, смотреть и не видеть никого, кроме себя.

С великолепным комедийным темпераментом вел Меркурьев сцену опьянения Силы Ерофеича. Водка развязала язык Грознову, и Грознов куражится изо всех сил: «вот он каков, вот он каков, Сила Грознов», и море ему по колено, и мысли его возвышенны, и

сам он недосягаем и непостижим. «Вот каков Грознов»,— бубнит Сила Ерофеич, заглатывая слова, неожиданно умолкая и снова отдаваясь во власть жгучих в возвышающих воспоминаний. «Вот и полюбила она Грознова... и имел Грознов от нее всякие продукты и деньги... И услали Грознова под турку... И чуть она тогда с горя не померла...» — почти декламирует он, и по всему понятно, что все спуталось в его разгоряченном мозгу. Прозаические «деньги и продукты», красавица, лишившаяся от любви к Грознову рассудка и его грозновская гордость перемешались в этом смешном и нелепом рассказе, но недоступно-серьезным оставался в нем только сам Сила Ерофеич — человек, несмотря ни на что.

Устами одного из героев «Развязки «Ревизора» Гоголь высказал мысль о несчастном зрителе, который «выходит из театра и сам не знает решить, что такое он видел: злой ли человек или добрый был перед ним. К доброму не влечет его, от зла не отталкивает, и остается он точно как во сне, не извлекши из того, что видел, никакого для себя правила...». Конечно же, истинный актер не имеет права оставаться равнодушным к этому самому «правилу», и чем острее, резче, правдивее и внутренне богаче его творчество, тем увереннее следует он гоголевскому наказу. В роли, доставившей Меркурьеву первое признание, «правило» это могло быть прочтено и усвоено каждым умеющим чувствовать, догадываться и понимать зрителем. Создание актера было проникнуто от начала и до конца мыслью о силе человечности, уцелевшей, выстоявшей в самых тяжких и злых испытаниях, о всепобеждающей воле к добру, не поколебленной унижениями, нищенским прозябанием, бесправием и тяжким душевным одиночеством.

Воодушевленный этой мыслью, Меркурьев начал свою актерскую жизнь, именно она освещала ему на протяжении почти четырех десятилетий его актерские поиски, поиски характеров, индивидуальностей, человеческих черт, в которых воплотились во всей своей психологической конкретности наше время, наша действительность, наше дело. Подобные поиски вообще бесконечно трудны, и подлинный успех в них достигается только целыми поколениями художников. Но в биографии отдельного актера им может и должно принадлежать первостепенное место. Роль Грознова была сыграна В. Меркурьевым с такой редкой и покоряющей искренностью, с такой живой, ощутимой, сочной достоверностью, что, разумеется, никому не пришло в голову усомниться в талантливости актера. Но случилось так, что первый большой успех не только помог ему занять свое место на сцене, но и в известной степени осложнил его будущую артистическую биографию. Сразу же после Грознова определено было Меркурьеву поприще так называемого бытового или так называемого характерного актера, актера, которому сам бог велел играть умненьких и смешных старичков, словоохотливых и косноязычных мужиков, чудаковатых и неуклюжих хитрецов, в глазах которых должны были неизменно светиться меркурьевское пронзительное лукавство и меркурьевская застенчивая доброта. Дело прошлое, иным режиссерам удобно было думать, что ими уже разгадан Меркурьев до конца и по одному этому они заранее отвергали возможность выхода актера за определившийся круг ролей.

Жаловаться на невнимание к своему дарованию и к своей актерской индивидуальности у Меркурьева не было оснований даже в самом начале артистической жизни. Но с первых же шагов в искусстве он стремился играть не только то, что считалось его «прямым делом». Каждому отказавшемуся почему-либо от роли актеру приходилось слышать по своему адресу это уродливое, узаконенное в театре выражение: «Но это же ваше прямое дело». Так вот, прибегая к этому жаргону, можно было бы сказать, что одни только «прямые дела» не удовлетворяли Меркурьева. Он стремился играть людей большой, поучительной, трудной судьбы, а ему снова и снова напоминали об его индивидуальности, о его так называемых актерских данных, которым якобы противопоказано воплощение героических характеров или людей, живущих сложной интеллектуальной жизнью.

В театре очень любят повторять известные слова К. С. Станиславского: «...все актеры должны быть характерными — конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя»,— а на деле игнорируют самую суть этого высказывания. Речь идет как раз о том, что нельзя навсегда привязывать друг к другу характерные и непреодолеваемые черты актерского облика и решаемые актером психологические, эмоциональные, интеллек-

туальные задачи. Почему, собственно говоря, Меркурьев должен был примириться с мыслью, что люди, подобные ему, так, как он, произносящие слова и так, как он, усмехающиеся, смешно вышагивающие в разговоре,— не могут быть значительными и глубокими людьми.

Никто не станет утверждать, что актерский талант всеяден или тем более, что актер сам может быть объективным судьей своих возможностей. Среди сделанных актером творческих заявок могут оказаться и невыполнимые или ни на чем не основанные, однако важно другое. Важно, что достигнутое не удовлетворяет его, что он готов предпочесть трудную, иной раз рискованную жизнь в роли нового для него плана — жизни удобной и благоустроенной в роли, как две капли воды похожей на те, которые он уже играл прежде. «Я думаю,— писал В. В. Меркурьев в одной из своих газетных статей,— что в своем отношении к тому, что еще не воплощено, что предстоит сделать завтра, все мы, советские люди, едины». Справедливость этого замечания неоспорима. Дерзкое и молодое пристрастие к нерешенным задачам ни в какой степени нельзя считать привилегией советских актеров. Благодаря тому, что пристрастие это проявляется советскими людьми всех решительно профессий, мы идем вперед и завоевываем будущее.

И все же примечательна эта черта в биографии талантливого и признанного советского актера. Должно быть, каждый был бы счастлив так уверенно начать свой актерский путь, как начал его в свое время Меркурьев; точно так же каждый был бы не прочь подвести такой итог своим творческим исканиям, какой мог бы подвести Меркурьев сегодня, в пору своей счастливой творческой зрелости. Но он не хочет никаких итогов и по-прежнему ищет способа заглянуть в завтрашний день, обогнать самого себя, расширить мир, в котором живет. На одной из зрительских конференций он огорошил слушателей непостижимым для них заявлением: «Я недоволен своей творческой жизнью. Я не сыграл того, что мне хотелось бы сыграть». В устах актера, переигравшего многие десятки первоклассных ролей в театре и кино, такое утверждение действительно могло бы показаться кокетством. Но Меркурьев нисколько не кокетничал, когда говорил это. Его главная роль все еще впереди.

В статье, озаглавленной «Против штампов, за правду жизни», он писал: «Все вокруг меняется, неизменными остаются только предубежденные и куцые представления о людях, порождаемые штампами и прежде всего штампом мышления и штампом восприятия. Это — самые опасные изо всех видов штампа, и наш долг — беспощадно изгонять их из своего опыта, не пускать их на сцену и на экран, разоблачать их, как бы тщательно они ни были замаскированы». Известно, что любой штамп, внешний или внутренний, начинается с повторения, вторичного использования того, что уже раз было применено и, так сказать, вполне себя оправдало. Точно так же любой актер отлично знает, как велик соблазн воспользоваться такого рода повторением, произнести слово так, как оно уже не один раз произносилось и неизменно с успехом. Устоять перед таким соблазном не так-то просто. Меркурьев уже давно знает свою врожденную способность вызывать дружеский и понимающий смех зрителей, улыбку согласия и сочувствия, радостную и веселую поддержку тысяч незнакомых людей. Такой смех и такую улыбку он уже вызывал не один раз, появляясь на экране или на сцене в качестве простодушного балагура и шутника, какого-нибудь доморощенного философа или ласкового резонера, человека с доброй душой и наигранной строгостью. И именно потому, что он помнил об этом, его влекло к другому и он настойчиво, упрямо утверждал, что его настоящая, долгожданная роль еще впереди.

У него, как у всякого другого актера, были роли более удачные и менее удачные, сыгранные с пленительной простотой и душевностью и сыгранные не без натуги, нехотя, как говорят мамы своим детям — «через не могу», потому только, что их нельзя было не сыграть. Но можно сказать с полной уверенностью, что в его огромном послужном списке не было и не могло быть ролей, в которых он сознательно шел на обман зрителей или, как говорится, о т ы г р ы в а л с я на своем обаянии и мастерстве и внушал людям то, во что не верил сам. Такого в его жизни не было.

Профессия актера в этом смысле особенно трудна и зависима. Ни в театре, ни в кино актер не волен играть именно то, что ему хотелось бы больше всего. Увы, его не ждут выстроившиеся в ряд готовые пьесы и сценарии, из числа которых ему предлагалось

бы выбирать. Кроме того, не всем режиссерам театра и кино хорошо видны его внутренние возможности, и если он сам претендует на роль, которая по внешним признакам не отвечает характеру его дарования, далеко не все режиссеры захотят добровольно взять на себя тяжкое бремя риска. Не всегда в распоряжении актера находятся веские доводы, которыми он мог бы доказать свое право на ту или иную роль. Мечтать? Да, мечтать не возбраняется никому, а актеру мечтать прямо-таки рекомендуется. Но требовать — это на каком же основании?

Актеру и в самом деле трудно предъявить сколько-нибудь серьезные доказательства основательности своих претензий. Но, может быть, таким основанием должна служить вера актера в свои внутренние силы, его убежденность, его решимость взяться за роль, скрытое в его душе чувство близости к той или иной человеческой индивидуальности, к той или иной человеческой судьбе? Актер отвечает на этот вопрос только утвердительно, иначе он должен будет признать беспросветную вторичность своей профессии и связанную с ней необходимость жить чужим умом. Но примириться с такой необходимостью, да еще в таком категорическом ее проявлении, актер, конечно, не может. Он и так знает, что режиссер не в состоянии предложить ему роль, еще не созданную драматургом, еще не облеченную в словесную плоть.

И все-таки он хочет верить и обязан верить, что в конце концов скажет то, что уже давно мечтал сказать, что воплотит на сцене или на экране образы, возникшие и возмужавшие в его собственной душе. Чтобы проверить самого себя, он оглядывается на пройденный путь и, перечитывая названия исполненных им ролей — некоторые из них обозначены по имени и фамилии, а многие так и остались навсегда безымянными: «пьяный матрос», «студент», «швейцар», «бухгалтер»,— еще и еще раз убеждается в том, что многое, очень многое из того, что накопилось в его актерской душе, осталось невыраженным и нераскрытым.

И вот что еще удивительно. Вспоминая о вчерашних спутниках своей актерской жизни и продолжая при этом испытывать тоску по несыгранным ролям, он вдруг убеждается в том, что роли, сочиненные не им, а только сыгранные лучше или хуже, стали неотъемлемыми от его жизни и от его сердца, и, грешный человек, он даже убежден, что в какой-то степени сам их придумал, а сценаристы и драматурги только перенесли на бумагу то, что родилось в его душе. Меркурьев никогда и нигде не говорил об этом, но я ни одной минуты не сомневаюсь в том, что дело обстоит именно так. Рождая человека, нельзя считать его чужим и случайным. Каким бы он ни был, он плоть от плоти и кровь от крови актера и было бы неестественно, если бы актер, почему-либо считал себя вправе отрекаться от своего детища.

2

Интерес к жизни, прожитой актером, всегда объясняется в какой-то степени стремлением найти разгадку и наиболее реальное, правдивое и глубокое объяснение сделанных актером артистических открытий. Узнав прошлое актера, легче пролить свет на формирование его художнической личности, пройти по дороге, по которой актер пришел к своим героям. Ведь, как бы ни был богат жизненный материал, данный актеру драматургом, все равно необходимо истинное чудо его художественного прозрения для того, чтобы родился полнокровный, способный жить, действовать и развиваться сценический или кинематографический характер. Но такое чудо не может совершиться само собой. Оно готовится и вызревает в недрах актерской личности, и никто не может сказать, когда именно, в какую пору своей жизни обрел актер силы для совершения этого чуда.

Пусть поэтому не разочаровывают нас те актерские биографии, в которых не происходило, как говорят иные биографы, «ничего выдающегося», в которых не нашлось места бурным и неожиданным событиям. Биографии могут оказаться поучительными и тогда, когда выглядят утомительно-ровными и прямолинейными, развивавшимися на протяжении многих лет только в одном направлении. На первый взгляд, к примеру, всего-то и было у юноши дел — поступить в школу, потом в институт, а по окончании института выйти на сцену, чтобы стать знаменитостью. Но это только на первый взгляд. При ближайшем ознакомлении сложными и трудно разгадываемыми оказываются даже те биографии, на поверхности которых не видно было ничего примечательного.

Большие актеры, сравнительно рано нашедшие себя и счастливо избежавшие серь-

езных жизненных потрясений, могли бы иной раз рассказать о своей жизни гораздо больше того, что способны поведать самые красноречивые и волнующие факты. Человек, которому суждено посвятить себя искусству, независимо от того, сознает он это или не сознает, всегда в поисках, в напряжении ума и сердца, в тревоге только что возникших и неосуществленных замыслов и неутоленных творческих желаний. Напряжение это может возникнуть в пору самой безмятежной юности, с которой в памяти каждого из нас связаны самые большие надежды и самые большие удивления. Медленно шагающий ночной сторож зажигает фонари городского сада, и это выглядит истинным, ни с чем не сравнимым чудом. Телега мчится по пыльному проселку, и соседский мальчишка стоя размахивает длинным кнутом — не волшебство ли это, от которого захватывает дух и замирает сердце? Ветер стремительно налетает на старое, морщинистое дерево и валит его, и никому не придет в голову сомневаться, что о подобном происшествии должен знать весь мир.

Идут годы, и постепенно, одна за другой, исчезают из памяти трогательные и наивные приметы далекого детства, забывается приземистый деревянный городок Остров, дощатые, выщербленные неутомимыми островчанскими пешеходами тротуары, писанные от руки афиши, извещавшие об очередном спектакле любителей в городском клубе. Нет уже, должно быть, и в помине «дегтярного ряда», где отец Меркурьева Василий Ильич, работая, как говорили в те времена, «от хозяина», простаивал долгие часы, разливал деготь, резал мыло, синее в белых прожилках, отсчитывал восковые свечи, которыми островские грешники искупали содеянное ими зло. Все ушло и забылось, и все осталось в душе художника, продолжает жить и проступает в создаваемых им ролях, оборачиваясь то любовью, то ненавистью, то лаской, то негодованием. В воображении актера, как в природе, ничто не исчезает бесследно и ничто не возникает из ничего.

Конечно, попытка непосредственно связать пережитое актером в жизни с воплощенным на сцене была бы непростительной наивностью. Несомненно только, что сам актер входит в роль таким, каким отформовала его жизнь, таким, каким он стал под сложным воздействием усвоенных им впечатлений и самых скрытых переживаний. Чем ярче и отчетливее эти впечатления и переживания отражаются в индивидуальности актера, тем большего можно от актера ждать. Должно быть экзаменаторы, отбиравшие из числа девятисот юношей и девушек, поступавших в Институт сценических искусств, очередной контингент будущих актеров, сразу же разгадали в этом смысле Меркурьева. Они услышали в его необыкновенно выразительной, хоть иногда и противоречащей правилам хорошей дикции, манере торопливо заглатывать целые слова, а то и фразы, в особом интонационном рисунке его речи — яркую, непринужденную, умеющую жить своей собственной жизнью артистическую индивидуальность. Они увидели в его глазах не только простодушную или, напротив, хитрую, двусмысленную смешинку, но и большую душевную сосредоточенность и раздумье, рожденные трудной жизнью и долгими испытаниями. Как бы там ни было, в числе нескольких отобранных счастливцев наряду с будущими народными артистами СССР Николаем Черкасовым и Виталием Полицеймако оказался также и Василий Меркурьев.

В институте Меркурьев учился в мастерской Л. С. Вивьена, в той самой мастерской, которая впоследствии стала профессиональным театром, носившим самые различные названия: «Театр актерского мастерства», «Ленинградский театр Красной Армии», «Театр под руководством Л. С. Вивьена» и т. п. Здесь, в спектаклях, посвященных по преимуществу боевым темам современности, Меркурьев начинал свою актерскую жизнь. Сейчас уже забыты пьесы, которые ставились на сцене ТАМа — «Накал», «Мы должны хотеть», «Взрыв», «Элеватор»,— но почти в каждой из них зрители встречались с двумя молодыми актерами, увлеченно и горячо работавшими над воплощением образов современности. Почти всегда этих актеров — Юрия Толубеева и Василия Меркурьева — видели на сцене рядом, и почти всегда их совместными усилиями творилась на сцене неопровержимая, покоряющая правда жизни.

Одним из лучших меркурьевских созданий этого периода была роль пулеметчика Степана Суслова из пьесы И. Прута «Князь Мстислав Удалой». Бронепоезд «Князь Мстислав Удалой» должен был, выполняя боевое задание, двигаться в расположение частей Красной Армии, а на самом деле оказался в белогвардейской ловушке, окруженным ма-



«Профессор Мамлок». В. Честноков — доктор Гельпах, В. Меркурьев — штурмовик Краузе

монтовцами. Экипаж бронепоезда геройски сражается с врагами, и один за другим погибают его бойцы. Наконец в живых остаются только комиссар бронепоезда Никита Андреевич Лосенко — эту роль исполнял Ю. В. Толубеев — и пулеметчик Суслов, долговязый, медлительный, неизвестно о чем думающий парень.

Была в спектакле сцена, когда оказавшиеся рядом друг с другом комиссар Лосенко и пулеметчик Суслов одновременно погружались в долгое и горестное молчание. Каждый думал при этом свою собственную невеселую думу, и каждый время от времени поднимал глаза на другого. Лосенко что-то искал на столике, а Суслов продолжал напряженно всматриваться своим неподвижным, сосредоточенным взглядом в амбразуру.

Первым после этой затянувшейся паузы заговаривал Суслов. Мучительно и неловко подыскивая слова, сгорая от тайного смущения и боязни получить отказ, он просил комиссара помочь ему вступить в партию. «С вами хочу»,— говорил он, отводя глаза от Лосенко и тут же посматривая на него. При этом он весь был в трогательном и доверчивом ожидании. Вопрос Лосенко: «Балластом не будешь?» — он встречал, светлея от счастья и продолжая молчать.

«Ты о чем думаешь, Степа?» — спрашивал его комиссар, и Суслов деловито, по-серьезному отвечал: «О пельменях». Он не возвышал и не приукрашивал своих раздумий — к чему это? — а с грустным спокойствием объяснял комиссару: «У нас настоящая Сибирь. Мы пельмени очень уважаем. Роскошная блюда». И то обстоятельство, что блюдо оказалось возвышенным до женского рода, вовсе не смешило в эту минуту. Суслов мечтательно смотрел при этих словах куда-то вверх, словно именно там, наверху, «скользили», «плавали» и «бухли» все эти роскошные пельмени, в которые, по убеждению пулеметчика, вложено было столько особенного «сибирского ума».

...Если бы пришлось нам снова вернуться к привязчивому и приблизительному театральному жаргону, роль пулеметчика Суслова и многие другие подобные ей роли должны были бы быть причислены к так называемым характерным или бытовым ролям. Самое смешение в ролях, исполнявшихся Меркурьевым, веселого и печального, нелепого и прекрасного приписывалось не тем внутренним задачам, которые актер решал в каждом отдельном случае, а его индивидуальным актерским данным, якобы диктовавшим ему в любой исполнявшейся им роли свои деспотические требования. Но плохо дело, если актер подчиняется одним только своим данным и этим же данным стремится подчинить своих героев. Вольно или невольно все эти герои окажутся на одно лицо, наделенными одним и тем же темпераментом и одними и теми же душевными повадками. Но как печален был бы в этом случае марш одноликих героев актера, среди которых — штурмовик Краузе из фильма «Профессор Мамлок», и сердечный человек боцман Догайло из «Танкера «Дербент», и знаменитый Туча из «Небесного тихохода», и академик Нестратов из «Верных друзей», и Мальволио из «Двенадцатой ночи», и доктор Бороздин из картины «Летят журавли», и многие, решительно разные, бесконечно далекие друг от друга люди, пришедшие на экран и на сцену из разных стран и столетий.

Что и говорить, действительно у Меркурьева великолепно получались роли самого различного плана. Но следовало бы, однако, обратить внимание на то обстоятельство, что в каждой из них, наперекор их разности, проступал неожиданный душевный подъем, скрытый за непринужденной, небрежной речью, за смешными и неловкими человеческими привычками. Чем старше становился актер,

тем большее внутреннее воодушевление проявляли самые различные его герои, тем важнее оказывалось ему самому найти, угадать, объяснить и прославить это воодушевление.

Люди живут, и любят, и горячатся по-разному. У одного и тень не мелькнет на лице в минуту самого большого душевного потрясения, а у другого глупая, ничего не стоящая малость вызывает такую гримасу страдания, что и передать невозможно. Мало актеру увидеть своего героя, запомнить его всего, с головы до ног, надо еще и определить цену пережитым им радостям и страданиям и, стало быть, цену всей прожитой жизни. Сделать это бывает совсем не просто. Можно ведь и ошибиться, придав чересчур большое значение грошовым человеческим страстям и проглядев истинное мужество и настоящую душевную силу только потому, что мужество и сила не пожелали покрасоваться перед посторонними взглядами. Кто знает, может быть, умение не ошибаться при решении таких вопросов — одно из важнейших и поистине драгоценнейших качеств современного актера...

Василий Меркурьев и Юрий Толубеев сделали своеобразную эстрадную композицию по «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Они усаживались на стульях лицом к зрителю, а не друг к другу и, не сходя с места, разыгрывали умопомрачительную ссору миргородских обывателей. Неторопливо, избегая лишних ударений, они произносили гоголевский текст — и тот, что ведется от лица удивленного, но все понимающего рассказчика, и тот, что произносят по ходу повествования от себя Иван Иванович и Иван Никифорович. Весь миргородский свет, славный городок, где до поры до времени благодушествовали оба приятеля, утопающие в зелени миргородские домики и даже самый нестерпимый украинский зной и раскаленный воздух, который «переливался струями»,— все это изображали сами актеры без каких бы то ни было вспомогательных средств. Тяжело отдувался и сонно качал головой Иван Никифорович — Толубеев, и вслед за ним сердито шевелил губами Иван Иванович — Меркурьев. Один сидел, откинув голову назад, а другой держался прямо, но видно было, что обоим невмоготу и до каких уж тут страстей человеческих в эдакую духотищу. И все-таки ссора разгоралась с необыкновенной силой, и в



«Танкер «Дербент». В. Меркурьев (в центре) — боцман Догайло

полной мере проявились в ней необыкновенный дар Ивана Ивановича «говорить чрезвычайно приятно» и способность молчаливого Ивана Никифоровича отбрить «лучше всякой бритвы».

Ничто не прикрывало актеров, и ничто не помогало им перевоплощаться, но, несмотря на это, перевоплощение было полным и казалось, что злополучные гоголевские приятели прямо-таки сшиты по мерке двух актеров.

Но вот лет десять спустя, после того как была сделана эта композиция, в 1941 году, был снят на ее основе фильм. И тут на помощь актерам пришли могучие средства кинематографа, его умение высвечивать и затемнять, создавать свой ритм, свободно выбирать ракурс. Ни Толубеев, ни Меркурьев ничего не изменили в своей трактовке гоголевских персонажей, продемонстрировали перед киноаппаратом разомлевшие лица, и все же созданная ими условная и необыкновенно правдивая картина померкла на экране.

Ошибка постановщиков картины заключалась, вероятно, в том, что они стремились во что бы то ни стало усилить средствами кинематографа «всамделишную» характерность созданных Толубеевым и Меркурьевым персонажей, укрупнили какие-то интонационно-мимические подробности и пластические детали. Раз это возможно сделать при помощи киноаппарата, почему бы не обратить внима-

ние зрителей на дрожащие от возмущения щеки велеречивого Ивана Ивановича или на бегающие зрачки тучного и неподвижного Ивана Никифоровича? Между тем как раз этого делать не следовало. Понадобились еще годы и годы для того, чтобы мастера кинематографа поняли все преимущества кинематографической сдержанности, лаконизма. История кино — это, в сущности говоря, история его постепенного отказа от чисто внешних преимуществ и утверждения внутренней выразительности.

Простое сопоставление эстрадной композиции Меркурьева и Толубеева и сделанной по этой композиции картины показало лишний раз, что и в кинематографе можно и должно доверять внутренней правде актерских образов и вовсе не обязательно удостоверять эту правду неутомимыми наблюдениями кинообъектива, суетными операторскими заглядываниями в лица и глаза действующих лиц.

Биография Меркурьева, как и подавляющего большинства современных актеров, не может искусственно делиться на театральную и кинематографическую. Как актер Меркурьев немногим старше звукового кинематографа, и вся его профессиональная жизнь прожита фактически в двух искусствах. Снимаясь на протяжении четверти века в трудных и ответственных ролях, требовавших от него напряжения всех сил, он не прекращал работы в театре. Только в послевоенную пору он создал на сцене галерею современных образов — от капитан-лейтенанта Максимова из пьесы Бориса Лавренева «За тех, кто в море» до начальника строительства Прокофьева из «Сына века» И. Куприянова. Друзей и недругов, новые возможности высказаться о своем времени, увидеть и показать самое существенное в окружающей жизни — вот что он искал и на сцене и на экране.

3

У очень многих давних кинематографических героев Меркурьева не было ни имени, ни отчества, ни фамилии. «Рабочий — делегат к царю» — так, в частности, была обозначена роль, которой он в 1924 году дебютировал в немом кинематографе, в картине В. К. Висковского «Девятое января». В «Возвращении Максима» он назывался попросту «студентом», в «Волочаевских днях» — «пьяным матросом», в «Комсомольске» — «комдивом». Комдив этот, длинный, неловкий и ничем в картине не занятый, совершенно непохожий на современных военачальников, фигурировал в картине Сергея Герасимова в качестве «при сем присутствующего» члена бюро горкома партии. Во время заседаний бюро он почему-то стоял и откуда-то сверху — уж больно высок он был ростом — наблюдал за выступающими. Невозможным оказалось скрыть его катастрофическую моложавость. Положение не спасала даже бородка клинышком, призванная придать комдиву мальмальскую солидность. Все на нем выглядело чужим, нарочитым, и можно было подумать, что присутствует он на экране только по какому-то недоразумению. Не принимая в действии фильма никакого участия, он только и делал, что прислушивался к тому, что говорили другие. Едва услышав чей-либо громко заданный вопрос, комдив немедленно подхватывал его: «Да, действительно, почему?»

Говорят, что талантливый актер может расцветить л ю б у ю самую плоскую и серую роль. Неверно это! На какой бы мотив ни распевал Меркурьев свою нехитрую арию — «Да, действительно, почему?» — измениться от этого ничего не могло. Дело в конечном счете даже не в размерах роли. Интересным и ярким может, при известных обстоятельствах, оказаться и персонаж, который вообще лишен слов. Важно только, чтобы у него была своя судьба, большая или маленькая, и притом непременно связанная, прямо или косвенно, с судьбами главных героев. Увы, приходится повторять здесь эту не слишком замысловатую истину только потому, что часто наши актеры изображают, стараясь изо всех сил, людей, прошлое, настоящее и будущее которых решительно никого не интересует. Меркурьев не мог испытывать настоящего удовлетворения от того, что иные эпизодические персонажи, совершенно плоские в сценариях, становились в его воплощении выразительнее и реальнее. Как бы там ни было, от того, что они обретали на экране меркурьевский облик, смотрели по сторонам меркурьевскими глазами и произносили меркурьевским голосом несколько ничего не значащих слов, они все-таки не становились настоящими людьми. Очевидно, стать человеком на экране не так-то легко.

Но беда заключалась именно в том, что в отдельных случаях режиссеры только потому и приглашали Меркурьева на эпизодические

роли, что рассчитывали на способность актера заполнить собой пустующее в сценарии место. Дело как будто проще простого. Ненаписанное, несозданное, лишенное профиля и фигуры, по убеждению этих режиссеров, всегда могло быть сыграно ярким, неповторимым актером, личная популярность или обаяние которого действуют безотказно. Таких актеров и воспринимают в конце концов, независимо от воплощаемых ими характеров. Почему бы этим не воспользоваться?

Выступая в эпизодических ролях, Меркурьев меньше всего думал о собственном обаянии. Добросовестно старался он жить в роли правдивой, подлинной жизнью, извлекать из содержавшихся в ней намеков все, что можно. Удивляться, что по большому счету эта работа его не устраивала, конечно, не приходится. Слишком велик был на протяжении длительного времени разрыв между тем, что ему приходилось делать на сцене, и тем, что предлагал ему из картины в картину кинематограф.

Но вот наконец-то пришел первый большой принципиальный по своему характеру и значению кинематографический успех актера. В картине «Член правительства», поставленной в 1939 году А. Зархи и И. Хейфицем по сценарию Катерины Виноградской, Меркурьев выступил в сравнительно небольшой, но очень важной роли заведующего райзо Сташкова. В фильме, где рассказывалась героическая история простой советской женщины Александры Соколовой, Сташков выступал как воплощение беспросветной ограниченности, упрямого, злобного равнодушия к людям. Именно он, Сташков, первый встает на пути Александры Соколовой, первый пытается грубо подавить, обескровить ее пробуждающуюся, поначалу робкую мысль. Это он велел арестовать Соколову за то, что она мешала раскулачиванию местных богатеев. На самом же деле она протестовала против предпринятого Сташковым раскулачивания середняков.

Для чего Сташков это делает? Разве лично он выгадает что-нибудь от того, что «раскулаченными» окажутся трудовые люди, преданные Советской власти и готовые идти по указанному ею пути? Разве ему самому принесет какую-нибудь пользу то обстоятельство, что по-прежнему будет прозябать умная и хорошая женщина Александра Соколова, что и завтра, как вчера, она будет тянуть свою лямку безответной и бесправной



«Член правительства». И. Назаров — Кривошеев, В. Меркурьев — Сташков

жены. Нет, никакой пользы ему от этого не будет. Может показаться, что он воодушевлен высокими побуждениями, что поведение его подсказано интересами партии и государства. Но в действительности все обстоит подругому, все и проще, и сложнее, чем может показаться.

Приглядитесь к нему внимательнее. Он кипятится, кричит, возмущается, живет как будто бы бурной и неутомимой жизнью, а на самом деле судьба Соколовой ему так же безразлична, как безразличны судьбы обозленных им середняков, как безразличен смысл выкрикиваемых им громких демагогических фраз. Он весь насквозь равнодушен, чужд живой жизни, и хоть, быть может, прямой, примитивной корысти в его поступках нет, видит и слышит он только самого себя, живет одной своей персоной и одним собой занят с утра до вечера.

Так постепенно открывается в Сташкове его истинная сущность. Тупой перегибщик, приверженец грубых и крайних действий, он самодовольно прикрывается своей мнимой решимостью и бескомпромиссностью. Жестокими глазами тупицы смотрит он на Александру Соколову и, словно не видит ее, не замечает, что перед ним человек, живой, чувствующий, полный внутреннего достоинства. Он настолько отравлен всеуничтожающим ядом равнодушия и пошлого самодовольства,



«Верные друзья». В. Меркурьев — Нестратов

что, конечно, не представляет себе, как смешны и уродливы его притязания. Смешна его дурацкая важность, смешна даже шляпа, которую он носит и которая так неуверенно чувствует себя на его голове. Зато совсем не смешна исповедуемая им житейская мудрость: «Не рассуждай. Делай, как говорят».

Злые и наглые глаза этого ничтожного, куцего человечка обладают отвратительной способностью мгновенно менять окраску в зависимости от ранга его собеседника — на Соколову они глядят злорадно и вызывающе, но в присутствии секретаря райкома становятся трусливыми и покорными. Да и вообще в кабинете секретаря Сташкову трудно найти себе место. Он ежится, нервничает, садится куда-то в сторонку, хочет казаться незаметней, но не выдерживает, встает, беспокойно ходит из угла в угол, снова садится. То, что говорит, то, что требует секретарь, оказывается за пределами его разумения. Если бы он был школьником, то, вероятно, мог бы сказать: «Этого мы не учили». Вероятно, и в самом деле в той школе, в которой он усваивал науку жизни, не проходили таких предметов, как человечность, дальновидность, ответственность не перед начальством, а перед самим собой.

Поначалу может показаться странным, что в характере злобного и притом активно злобного, можно было бы даже сказать — старательно злобного человека наиважнейшей чертой оказывается именно равнодушие. Но на самом деле ничего странного в этом нет. Самые безрассудные крайности нередко порождаются именно равнодушием и ничем иным. При этом только кажется, что человек сгорает от интереса к своему делу, только кажется, что в какие-то моменты он не в силах отступиться от своих взглядов, изменить собственным принципам и только потому поступает жестоко. Но внутри у него пусто и холодно, он не столько живет, сколько в соответствии со своими убогими представлениями о жизни притворяется, что существует, бездарно и топорно играет избранную им роль.

В этом смысле Меркурьев безошибочно распознал Сташкова, что называется, вывернул его наизнанку и при этом нигде не перешел границы художественной меры и правды. Надо, справедливости ради, отметить, что характер Сташкова был точно и выпукло обрисован уже в сценарии К. Виноградской. Но дело ведь не только в том, чтобы перевести на интонационно-пластический язык написанное автором. Задача актера неизмеримо сложнее и ответственнее. Она заключается в том, чтобы, как выразился когда-то на репетиции Н. Н. Синельников, сказать все сказанное автором от своего собственного имени. Не нужно думать, что задача эта слишком скромна. Опыт всей жизни актера, долгие и тяжкие усилия, поиски и разочарования могут понадобиться актеру для того, чтобы произносимые им слова, слова людей хороших и плохих, умных и глупых, горячих и равнодушных действительно звучали, как его собственные.

Меркурьев настолько естественно и свободно чувствует себя в самых разных по психологическому содержанию ролях, что даже в людях жестоких и отталкивающих позволяет себе показать наивность и простодушие, в субъектах, одержимых подлой подозрительностью, — невесть откуда взявшуюся доверчивость. В это трудно поверить и еще труднее это обосновать, но, как бы там ни было, меркурьевский Сташков был наивен именно такой, странной в злобном и хитром человеке наивностью и доверчив именно такой, неизвестно откуда возникшей рядом с подозрительностью и страхом доверчивостью. Живое решительно не терпит канонов и универсальных, раз и навсегда установленных критериев. Критерии эти не только ложны, но и безнадежно скучны и внутренне беспл од-

ны; они как бы заранее рассчитаны на ограниченное и трусливое человеческое восприятие, на восприятие людей, которые главную опасность для себя видят в том, что все создаваемое жизнью уже завтра становится непохожим на то, каким оно было вчера.

Неестественно, само собой разумеется, не то, что кажется неестественным догматически мыслящим людям, а то, что наперекор живой, развивающейся, не знающей покоя жизни усиленно втискивается в пределы заданной схоластической схемы. В подлинно живом характере могут возникать любые противоречия, совмещаться самые несогласуемые друг с другом черты, и все же характер не потеряет от этого определенности и ясности. Именно так, мне кажется, обстояло дело с характером Сташкова, да и не только Сташкова, но и многих других театральных и кинематографических героев Меркурьева.

Я вовсе не хочу сказать, что, снимаясь в картине «Член правительства» более двадцати лет назад, Меркурьев уже был вооружен стройной и последовательной теоретической концепцией, которая и помогла ему создать необыкновенно ясный и вместе с тем по-живому сложный, многоцветный образ. Думаю, что и сейчас он отправляется в трактовке ролей не от каких-либо теоретических предпосылок, а от органически присущей ему потребности передать в человеке не только то, что в нем сразу видно, но и то, что не хочет показываться на поверхности и под тем или иным предлогом прячется от постороннего глаза. Показывая только одну сторону характера человека и игнорируя все другие стороны, актер уподобляется больному, который дышит только одним легким и потому дышит тяжело, натужно, неровно.

Спустя два десятилетия после работы над образом Сташкова Меркурьев сыграл в фильме «Сережа» эпизодическую роль дяди Кости, того самого, который так потряс, по свидетельству Веры Пановой, Сережу и Шурика вытатуированными на его теле романтическими сюжетами: «На груди была изображена русалочка, у нее был рыбий хвост и длинные волосы; с левого плеча к ней сползал осьминог с извивающимися щупальцами и страшными человечьими глазами; русалка протягивала руки в его сторону, отвернув лицо, умоляя не хватать ее,— наглядная и жуткая картина». В повести Пановой говорится, что дядя Костя, услышав о провинностях своего племянника Васьки, сказал ему

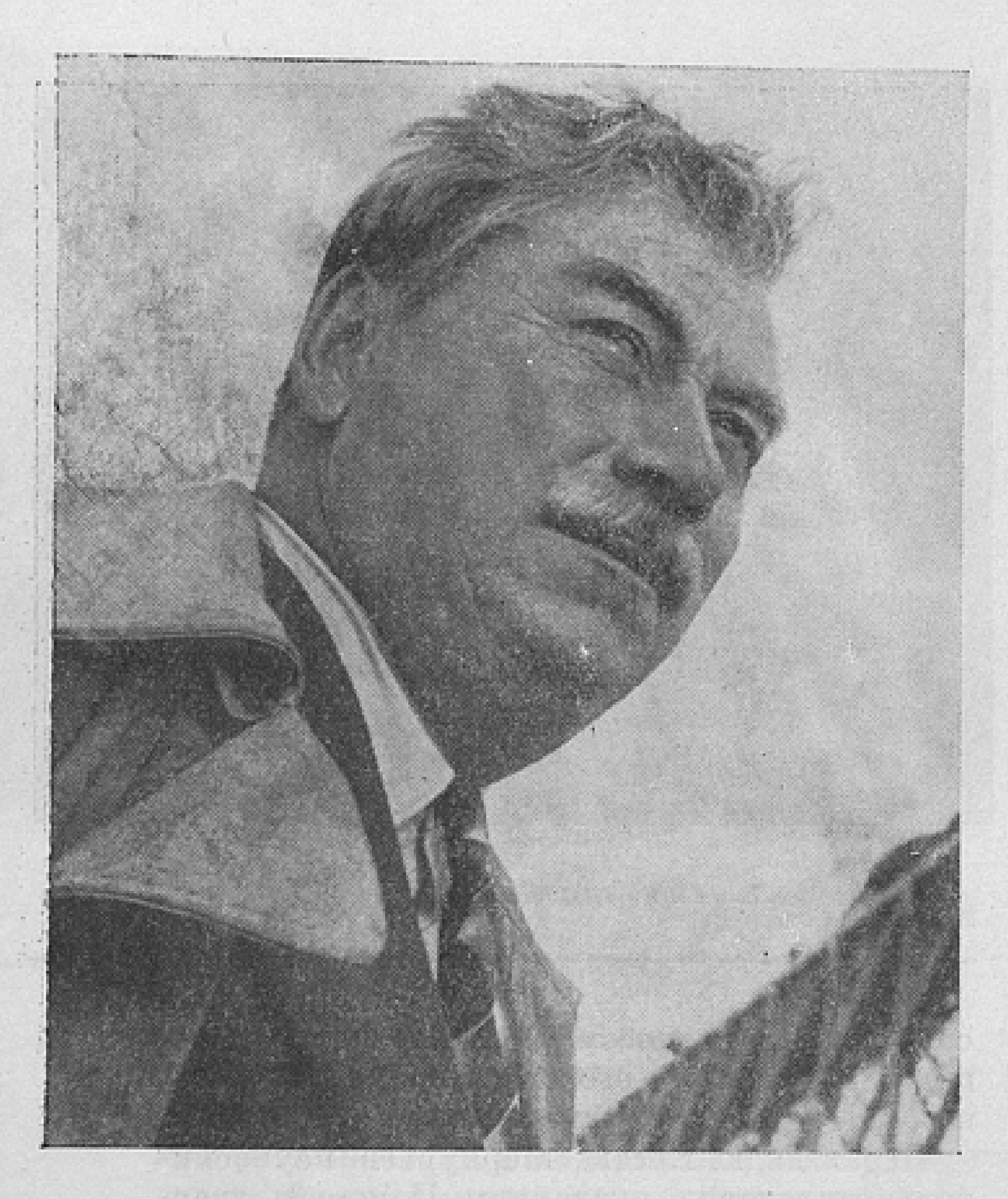


«Летят журавли». В. Меркурьев — Федор Иванович (в центре)

своим мягким голосом «негодяй», а затем, сощурясь, полистал его дневник и сказал нежно: «Мерзавец. Скотина».

Играя дядю Костю, Меркурьев неукоснительно следовал указаниям Пановой, зверские ругательства произносил и в самом деле «мягко» и «нежно». Весь он был до предела респектабелен какой-то особой, нескромной и примитивной респектабельностью, которая сидела на нем, как слишком новый костюм. Во всех несложных обстоятельствах, которые возникали при его визите к сестре, Васькиной маме, он говорил то, что как будто и следовало сказать, и то, что на самом деле оказывалось до ужаса неуместным и нарочитым. Огромный и важный, он с удовольствием и сладостным чувством уважения к собственной персоне перемещался в пространстве, оглядывался по сторонам, небрежно бросая окружающим свое обаяние. И все это было именно таким, каким оно предполагалось в чуть ироническом и сдержанном повествовании Пановой.

Но вот проходило несколько первых минут знакомства зрителей с дядей Костей, в течение которых зрители успевали привыкнуть к обтекаемым дядиным изречениям, к его укоряющей благовоспитанности, и если только зрителям не изменяла память, им непременно начинало казаться, что дядя Костя на кого-то похож. Но на кого же? Ведь можно



«Люди на мосту». В. Меркурьев — Булыгин

было сказать с полной уверенностью, что образ, созданный Пановой, никого не повторяет, да и то, что делает Меркурьев в картине, он тоже делает впервые. И все-таки ощущение это не проходило и становилось все тревожнее и настойчивее. Такое чувство вызывают люди, изменившиеся до неузнаваемости, но не сумевшие уйти от себя. Гладенький, чисто вымытый, научившийся хорошим манерам, произносящий ругательства ласковым и вкрадчивым тоном, дядя Костя вдруг ни с того ни с сего выдавал и свою загнанную внутрь сущность. Ну, конечно же, пусть не сердится он на нас, этот самый дядя Костя, но при ближайшем рассмотрении можно убедиться в том, что он дальний или ближний родственник Сташкова. И это вовсе не потому, что не так уж трудно уловить общее в их произношении, манере косить глаза до крайности, как бы рассчитывая без зеркала разглядеть собственную физиономию. Нет, это внешнее сходство само по себе ничего не значит. Речь идет о пугающем внутреннем сходстве людей разного, казалось бы, склада и духовного уровня.

Но приглядитесь к дяде Косте внимательнее, загляните ему в глаза. Ну, конечно же, это Сташков — изменившийся, но не ставший другим, родившийся и выросший в новых условиях, приспособившийся к новым обстоятельствам, но душу свою не переменивший, от черствости своей не избавившийся и невежества своего не отстиравший туалетным мылом высшего сорта. Да не покажется это сближение двух совершенно различных человеческих характеров искусственным и оправданным только тем, что Сташкова и дядю Костю играл один и тот же актер. Нет, равнодушие, распознанное Меркурьевым в этих людях, действительно ставит их рядом друг с другом, и различие их биографий, индивидуальных особенностей и поприщ ничего тут не меняет.

Актер, настоящий, глубоко проникающий в жизнь актер, учит своих зрителей отличать подлинное от мнимого в людях, показное от истинного, живое от мертвого и, так сказать, частное от общего. Он помогает своим современникам заглянуть в заповедные глубины внутренней жизни людей, туда, где принимаются самые большие человеческие решения и где таятся объяснения самым ответственным человеческим поступкам. Именно в результате такого проникновения во внутренний мир людей они сплошь да рядом оказываются похожими друг на друга, обнаруживают свою психологическую близость. Естественно при этом, что в биографии одного и того же актера подобные поиски и открытия тесно связаны друг с другом и продолжают друг друга.

Но, кроме того, актер, живущий активной и разносторонней духовной жизнью, непременно приобщает зрителей к эмоциональной культуре своего времени. Актеру, быть может, больше, чем писателям, живописцам и композиторам, дано показать и объяснить людям новое в ф о р м а х их общения друг с другом, в выражении ими своих чувств и проявлении своей индивидуальности. Актеру дано, к примеру, показать смешное не только в характерах и существе иных нелепо живущих людей, но и во внешних навыках их существования, вульгарно-назойливой, оскорбительно-откровенной их эмоциональности, проявления которой считались, быть может, естественными в прошлом, но вызывают внутренний протест у сегодняшних людей.

Если бы кинематограф существовал сто, двести и триста лет назад, мы не только увидели бы во всей неопровержимой достоверности картины ушедших эпох, но и познакомились бы с тем, как люди в разные времена смотрели друг на друга, как удивлялись и плакали при расставаниях. И все эти «как» многое объяснили бы нам и во внутренней сущности людей.

Мы ни в коем случае не должны забывать о том, что даже тогда, когда актер демонстративно погружается во внутреннюю жизнь своего героя, избегая рисовать его душевное состояние внешними средствами, он все равно вынужден к этим внешним средствам прибегать. Они, конечно, иные, чем те средства, от которых он отказался, но они тоже внешние, воспринимаемые непременно зрением и слухом. Все, что делает актер, и все, чего он не делает, в конечном счете суть в н е ш н и е проявления его состояния, его отношения к жизни, к обстоятельствам, к людям. В многообразии и богатстве этих внешних проявлений, в их соответствии особенностям его современников, психологии века — проявляются глубина, зоркость и правдивость актера.

Меркурьев разглядел, именно разглядел, то общее, что сближает Сташкова и дядю Костю, таких разных и разными эпохами рожденных людей. Но вместе с тем он разглядел и то, что этих людей разъединяет, отличает друг от друга. На смену беззастенчивой грубости одного пришла обтекаемая и самодовольная черствость другого, и произошло это потому, что откровенная форма существования Сташкова была бы сегодня немыслима, а разгадать дядю Костю вовсе не так просто.

Присмотритесь получше к многоликому, везде и всюду поспевающему меркурьевскому герою, первому другу его актерской жизни. Далеко ушел этот герой от пулеметчика Суслова. Можно было бы сказать, что он внутренне разросся, раздался вширь, и сразу не узнаешь откуда родом, из каких мест знаменитый певец Ладыгин из «Обыкновенного человека» или доктор Бороздин из фильма «Летят журавли», или шахтерский начальник Горовой. А происхождение у них у всех, чем бы они ни занимались, одно — они пришли в нашу жизнь из народа, из самых недр его, и во всем, что они делают, живет и утверждает себя мудрость народа, широкая и ласковая его улыбка, безотказное трудолюбие.

Поэтому проступает что-то общее и в их повадке. Они стоят на земле и ходят по ней, как люди, хорошо знающие, что такое труд, и только трудом добывшие чувство уверенности в себе, собственного достоинства и внутренней независимости. Меркурьев никогда не скрывал, что все сыгранное и найденное им как актером, всегда казалось ему, да и сейчас продолжает казаться подступом к самому большому и главному открытию, во имя которого он пришел в искусство. Никуда, в сущности говоря, не девались его данные характерного и комедийного актера, те самые, которые когда-то принесли ему такой большой успех в роли Силы Грознова. Острое своеобразие характера, проницательный, неторопливый юмор, простота, непринужденность, независимость тона в полной мере присущи и сегодняшнему меркурьевскому герою.

Несколько лет назад он сыграл роль академика Нестратова в фильме «Верные друзья». Три друга, уже успевшие прожить три разные, насыщенные большими делами и поисками жизни, решают вернуться хоть ненадолго в далекую и светлую страну юности. Ведь так, казалось бы, хорошо сбросить с себя все заботы и печали, накопившиеся за прошедшие годы, и снова отведать напитка, именуемого мальчишеской беззаботностью, веселым бездумьем молодости. Три пожилых человека, эдаких «воинственных скворца», решили во что бы то ни стало сделать это и главным образом для того, чтобы убедиться

«С е р е ж а». В. Меркурьев — Васькин дядя, капитан



в своей сегодняшней душевной боеспособности. Трех отправляющихся в свое прошлое друзей представили зрителям три замечательных наших актера — Александр Борисов, Василий Меркурьев и Борис Чирков.

В статье «Против штампов, за правду жизни» сам Меркурьев писал об исполнении им роли Нестратова: «Образ этот — комедийный и сам по себе не вызывающий никаких сомнений. Крупный ученый, широко известный стране человек, Нестратов поддался слабости своего сложного, эгоцентрического характера и превратился в брюзгу, оторвался от людей, погряз в тине житейских удобств и мелочных интересов. Роли такие весьма благодарны, играть таких людей — одно удовольствие. Все в них — на поверхности, все различимо и поддается сценическому изображению. И тем не менее, работая над этой ролью, я убедился, что одних только сатирических красок для исполнения роли Нестратова будет недостаточно. Нужно не только осмеять пороки академика, но и показать его значительность, внутреннюю содержательность и тем самым оправдать интерес зрителей к его заблуждениям. Не знаю, насколько мне удалось это, но именно такая позиция по отношению к Нестратову защитила меня от опасных и поверхностных комедийных преувеличений.

Все это верно. В картине «Верные друзья» Меркурьев продолжил свой старый спор с собственной актерской репутацией. Перед ним открывалась возможность играть человека комически-вздорного и комически-неуживчивого, но он от такой возможности уклонился. Глядя на его Нестратова, невозможно было отделаться от мысли, что человек этот более всех других страдает от своего характера, что он и рад был бы стать иным, но пересилить себя не может. Проклятый червь несогласия гложет и гложет его и, причиняя серьезные неудобства и огорчения окружающим его людям, точит и его самого.

Смешное и грустное в равной степени отражает правду внутренней жизни человека, и комическая неуклюжесть его должна быть столь же достоверной, как достоверны должны быть в изображении актера горестные человеческие раздумья и молчаливые страдания. Напрасно стали бы мы уверять себя, что смешное может быть условным в то время, как печальное — никогда. Правда остается основой актерского творчества даже тогда, когда актер прибегает к приемам эксцентрики и буффонады. Точно так же мне кажется неразумным принятое в нашей практике негласное деление актеров на *интеллектуальных* и *неинтеллектуальных*, способных изображать людей мысли и не способных.

На протяжении всей своей творческой жизни Меркурьев борется за расширение своего творческого диапазона и вместе с тем за внутреннее обогащение воплощаемых им образов. Само перевоплощение ни в коей мере не означает для него отрешения от себя самого, от своей человеческой индивидуальности. Его, как принято говорить, всегда можно узнать, и это, по всей видимости, не столько признак неполноты перевоплощения, сколько особенность его художнического мышления. Должно быть, прав был В. И. Пудовкин, когда писал, что все «вопросы перевоплощения, как бы их ни толковали, не могут быть никоим образом оторваны от наличия постоянного реального существования актера, как определенного индивидуума со всеми данными характера и культуры, которые в нем имеются». Игнорировать личность актера, его индивидуальный характер, остающийся неизменным даже в процессе самого глубокого его перевоплощения, — значит не использовать, не видеть всех действительных возможностей актера.

Но именно поэтому следует иметь в виду и другое. Сам актер не только меняется по мере того, как идут годы. Он еще *и хочет меняться*, стремится совершенствовать свое сознание, расширять свой жизненный опыт, избавляться от одних черт и приобретать другие. О Меркурьеве можно было бы сказать, что его творческая неудовлетворенность, его постоянное и страстное тяготение *к несыгранным* ролям в наибольшей степени отражают продолжающееся формирование его личности. Завтра он захочет знать больше, чем знал вчера. Все дальше и дальше углубляется он в неведомые края, и все новые и новые люди, характеры, индивидуальности встречаются ему на его пути. Но он художник, и ему мало *знать*; он еще обязан сказать о том, что знает, многим и многим своим современникам. Поэтому он не просит новых ролей, а убежденно и настойчиво требует их от драматургов и сценаристов.

Статья итальянского кинорежиссера Микельанджело Антониони, которую мы перепечатываем из журнала «Филм калчер» (1961, № 22—23), интересна прежде всего тем, что автор очень точно и определенно выражает в ней свою точку зрения на место актера в кинематографе. Эта точка зрения весьма распространена среди режиссеров Запада. Более того, нам кажется, что хотя подобные взгляды и не высказываются публично нашими мастерами кино, некоторые их фильмы свидетельствуют о том же методе работы с актером, которого придерживается Микельанджело Антониони.

В своем ответе Антониони советский актер и режиссер Алексей Баталов не только полемизирует с основными положениями статьи итальянского режиссера, но и высказывает ряд интересных, хотя в чем-то и спорных суждений о творчестве киноактера.

Нам представляется этот обмен мнениями принципиально важным для выяснения творческих взаимоотношений режиссера и актера, в конечном счете определяющих идейную и художественную значимость того или иного фильма.

Микельанджело АНТОНИОНИ

Размышления об актере в кино

Актер в кино не должен понимать, он должен просто существовать. Могут возразить: для того чтобы существовать, необходимо думать. Неверно. Будь это так, наиболее интеллектуальный актер был бы самым лучшим актером. Жизнь часто показывает обратное.

Если актер умен, он прилагает втрое больше усилий: старается глубже понять роль, принять в расчет все, в том числе и самые тончайшие нюансы. Поступая так, он переходит на чужую территорию, создавая, в сущности, сам себе помехи.

Размышления над ролью, которые согласно популярной теории должны приблизить актера к правильному воссозданию образа, ведут к провалу всех его попыток и к утрате им естественности. Киноактер должен начинать сниматься, ничего не зная о роли, которую ему предстоит сыграть. Чем больше будет он руководствоваться в работе интуицией, тем непосредственнее будет его исполнение.

Актер в кино должен полагаться не на проникновение в психологию образа, а на творческую фантазию, ее непосредственные озарения. У творческой фантазии нет посредников, на которых можно было бы опереться.

Подлинное сотрудничество между актером и режиссером невозможно. Они работают в двух совершенно противоположных плоскостях. Режиссер не должен давать никаких разъяснений актеру, за исключением самых общих замечаний о персонажах фильма. Обсуждать детали опасно. Бывает, что режиссер и актер волей-неволей становятся врагами. Режиссер не должен идти на компромиссы, раскрывая свои намерения. Актер — это нечто вроде Троянского коня в цитадели режиссера.

Я предпочитаю добиваться результатов скрытым методом, то есть стимулировать в актере те или иные из его врожденных качеств, о существовании которых он и сам не подозревает, обращаясь не к интеллекту его, но к инстинкту — давая не оправдание действия, а освещение его. Можно даже почти обмануть актера, требуя от него одно, с тем чтобы получить другое. Режиссер должен знать, как требовать и как различать хорошее и дурное, полезное и ненужное во всем, что предлагает ему актер.

Первое качество режиссера — умение видеть. Это качество столь же ценно и в его работе с актером. Актер — это один из элементов образного строя фильма. Любое изменение позы актера, любой его добавочный жест ведут к изменению и самого образного строя. Реплика, произнесенная актером в профиль, имеет совсем иное значение, чем та же реплика, произнесенная анфас. Фраза, адресованная камере, находящейся над актером, приобретает иное значение, будучи адресована камере, расположенной внизу.

Эти несколько простейших наблюдений доказывают, что именно режиссер, то есть лицо, ответственное за съемку, должен определять позы, жесты, движения актера.

Тех же принципов следует придерживаться и при определении интонаций в диалогах. Голос — это «шум», вступающий в определенное соотношение с другими шумами, и соотношение это определяется

только режиссером. Следовательно, создание определенной гармонии или дисгармонии этих звуков — компетенция режиссера.

Необходимо обстоятельно выслушивать актера даже в тех случаях, когда он ошибается. Надо разрешить ему ошибаться, пытаясь в то же время понять, как можно использовать эти ошибки в фильме, ибо как раз подобные «ошибки» и рождаются у актера непреднамеренно, непроизвольно.

Объяснять сцену или часть диалога — это значит работать со всеми актерами по одному и тому же методу, ибо каждый данный эпизод или кусок диалога — неизменен. Но ведь каждый актер требует особого подхода. Из этого проистекает необходимость находить различные методы: мало-помалу продвигать актера по правильному пути, предлагая ему кажущиеся на первый взгляд безобидными поправки, которые не возбудили бы его подозрений.

Этот метод работы может показаться парадоксальным, но это единственный путь, который позволяет режиссеру добиться хороших результатов с непрофессиональными актерами, найденными, как говорится, «на улице». Этому научил нас неореализм, но этот же метод может быть полезен и в работе с профессиональными актерами, даже с великими.

Я задаюсь вопросом, бывают ли действительно великие киноактеры? Актер, который слишком много думает, почти всегда влеком честолюбивым стремлением стать великим. Эта помеха может привести почти к полному исчезновению правды образа.

Мне не надо думать о том, что у меня есть ноги. Они у меня есть. Если актер пытается понять — он думает. Если он думает, то для него уже слишком тяжело быть послушным, а послушание является лучшим отправным пунктом для достижения правды.

Время от времени встречается актер, обладающий достаточным интеллектом для того, чтобы преодолеть присущую ему ограниченность и самому найти правильный путь. Иначе говоря, он использует присущий ему интеллект для того, чтобы выработать тот самый метод, который я только что описал.

Когда это так — значит, актер обладает данными режиссера

Алексей БАТАЛОВ

Режиссеру Микельанджело Антониони

Дорогой коллега, уважаемый синьор Антониони!

Я не знаю, станете ли Вы читать эти строки, но когда мне довелось познакомиться с Вашими «Размышлениями об актере в кино», то невольно в моей голове возникли всякие мысли по этому поводу. Тут, конечно, прежде всего дело в том, что Вы говорите о вопросах столь актуальных и острых, которые не могут тем или иным боком не задеть любого кинематографиста. Прочитав Вашу статью, одни обидятся, другие возрадуются, третьи задумаются, но с каждым что-то произойдет, никто не останется равнодушным, и это бесспорное достоинство Вашей статьи.

Я не буду начинать непосредственно со спора с Вами. Я хочу просто изложить те мысли, которые возникли у меня после того, как я познакомился с Вашими суждениями, Вашей точкой зрения на актерское искусство.

«Бывают ли действительно великие киноактеры?» — задаете Вы себе вопрос.

Существует ли вообще профессия — «киноактер»? — думаю я.

На мой взгляд, во всяком случае, в том широком смысле, который Вы вкладываете в это понятие, профессии киноактера не существует. Бывают только актеры и просто люди, более или менее удачно снимающиеся в кино.

Так как волей судьбы по сей день я сам считаюсь киноактером, мне придется ради убедительности объяснить, как я пришел к такому заключению.

Заранее предвижу, что подобные соображения вызовут массу протестов, а может быть, и обид. Естественно, что люди, посвятившие все свои силы и многие годы жизни кино, найдут мое утверждение кощунственным. Однако вряд ли кто возьмется серьезно утверждать, что искусство актера кино и актера театра не имеет ничего общего. Если в основе того и другого лежит изображение вымышленного автором персонажа, то и техника, необходимая для подобного превращения, не может быть принципиально различной. А мы будем говорить именно о технике, о процессе работы, о возможности совершенствования мастерства.

Я прекрасно понимаю, что сам факт существования людей, которые, снимаясь в кино, получают заработную плату и появляются перед зрителями в качестве каких-то вымышленных персонажей, казалось бы, сразу опровергает мое утверждение о том, что нет такой профессии — киноактер.

Я предвижу и второе страшное опровержение: реальное существование такого титана кино, как Чарли Чаплин.

Не стану от этого прятаться. Буду говорить о том и о другом, постараясь убедить Вас в правильности моих суждений.

Всякая профессия (я подчеркиваю — всякая) и за пределами сферы творчества дает человеку возможность совершенствоваться, развиваться, двигаться вперед. Всякий успех так или иначе может быть закреплен и использован в дальнейшей работе. Иначе в чем же обретение профессиональных навыков?

Работа же киноактера — та, возможно, единственная сфера деятельности, в которой каждый значительный успех останавливает дальнейшее движение. То есть, чем удачнее киноактер сыграл роль, тем опаснее и безнадежнее его дальнейший путь. Происходит нечто вроде самосъедания.

Попробую пояснить свою мысль.

Кто дольше всего и больше всего может сниматься в кино? Человек или киноактер, который не запоминается зрителям. В любой снимающейся сегодня массовке Вы найдете опытного корифея, который как дважды два четыре докажет, что, чем заметнее он будет в данном эпизоде, тем меньше у него шансов попасть в следующий, так как действие этого следующего, возможно, будет развиваться на другом конце земли. Скажем, если сегодня снимается эпизод о том, как герой куда-то улетает, а на завтра назначена съемка «Прибытие героя в пункт назначения», то персонаж массовки, приметный в первой сцене, никак не может оказаться во второй. Вот почему главная цель участника массовки — точно выполняя все требуемое режиссером, постараться остаться незамеченным или неузнанным.

Замечательный парадокс: снимаясь, старайся не сниматься! Однако парадокс этот выдвинут самой жизнью и потому в капельке выражает существующее положение дел.

В каком случае берут известную киноактрису? Чаще всего в том, когда не уверены в успехе картины как художественного целого, когда нужна приманка.

И, с другой стороны, буквально каждый кинорежиссер старается занять еще незнакомых зрителю исполнителей, дабы добиться убедительности в целом.

Возьмите, например, картины Ю. Райзмана. В них всегда очень интересны актерские работы. Но в каждом новом фильме Райзман занимает новых исполнителей, он не возвращается к актерам, которых снимал прежде.

Это не обязательные правила, но отрицать вообще существование такой тенденции невозможно.

Одним из самых популярных советских киноактеров в 30-х годах был Петр Алейников. Это мой любимый киноактер. Он не только глубоко симпатичен мне своей индивидуальностью, но, на мой взгляд, обладает, кажется, всеми качествами, необходимыми актеру кино: в нем полностью отсутствуют банальные черты киногероя или актера в дурном смысле слова. Удивительное личное обаяние и неповторимая индивидуальная манера проявляются решительно во всем (жест, голос, интонация, мимика, ответная реакция).

В нем угадывается национальный народный характер, проявляющийся прежде всего в наличии специфического юмора. И, наконец, во всех его героях — совершенная положительность характера при любых, казалось бы, отрицательных действиях, положительность, опирающаяся на внутреннюю, глубоко человечную чистоту.

Замечательно, что все эти качества проявились в первых же работах Петра Алейникова. Уверен, что именно они принесли ему подлинно всенародную славу и любовь. Его Ваня Курский из «Большой жизни» стал любимым героем нескольких поколений. Алейников и Ваня Курский неразделимы и по сей день.

Как же этот грандиозный успех отразился на дальнейшей киносудьбе артиста?

Для примера я, скажем, могу вспомнить случай, бывший уже много лет спустя после выхода фильма «Большая жизнь». Алейников сыграл маленькую по объему, но чрезвычайно трудную по существу роль Пушкина в картине Л. Арнштама «Глинка». Несмотря на великолепный грим, зрители в ту же секунду узнали в Пушкине Алейникова, то есть Ваню Курского... Зал ожил, потеплел, заулыбался, хотя сюжет картины и характер эпизода требовали обратной реакции. Пушкина не было, хотя я смею утверждать, что эту роль Алейников играл удивительно точно и тонко.

Думаю, что если бы с нее начиналась творческая кинобиография артиста, речь шла бы о его несомненной удаче. Произошло же наоборот.

Умножить подобные примеры нетрудно. Итак, чем убедительнее первая роль, сыгранная в кино, чем глубже она связана с нутром актера, тем труднее, воплощая новый образ, быть убедительным, не рискуя в точности повторить первый характер. И тем, стало быть, труднее убедить зрителя, что перед ним другой человек.

Обстоятельство это к тому же тесно соприкасается с самой природой киноискусства.

Безусловность того, что вы видите на экране, подлинность и достоверность немедленно разрушаются знакомой физиономией известного актера. Вы смотрели фильм и поверили актеру, что он — Иван Иванович, работающий на полярной станции. И потому все ваше существо восстает против того,

что в следующей картине известный вам артист уже Петр Петрович, живущий под пальмами юга.

Если в театре момент превращения актера и условность декораций есть составная часть самого представления, то в кино именно эта условность начисто отсутствует или даже вредит, мешая зрителю погрузиться в мир создаваемой на экране жизни.

Серьезно говоря, из этого есть только один выход— это путь Чарли Чаплина. Невозможно утверждать, что маска Чарли и личность Чарльза Спенсера Чаплина одно и то же. Но через созданную гением актера маску Чаплину удалось сообщить столько важного, глубокого и человеческого, что образ его героя вырос до огромного социального обобщения.

Но скажите, как практически можно предложить каждому киноактеру подобный путь, когда он удел одного из многих и многих? Что будет, если каждый станет играть только свою маску? (Именно это для скорости и простоты дела пытались делать американцы, обрекая одного актера на вечного боксера, другого на вечного врача и т. д.) И разве это возможно называть профессией киноактера?

Теперь если к этому прибавить, что возможности гримирования в кино чрезвычайно ограничены близостью аппарата, а глубокое освоение роли начисто уничтожено отсутствием последовательных репетиций, невозможностью пройти роль целиком, то легко заметить, что поле деятельности киноактера сужается до минимума, и вертеться на этом пятачке долго — задача чрезвычайно сложная, а главное, крайне далекая от собственно творчества.

В самом деле, актерское искусство суть воспроизведение, повторение каких-то внутренних человеческих движений, которые, конечно же, во многом зависят от целого, то есть от характера и общей судьбы изображаемого лица. Но как раз об этом фактически и речи быть не может в кино, где роль даже один раз никогда не проигрывается целиком.

И тем не менее картины снимаются, их производится все больше, в них действуют люди, которых Вы, синьор Антониони, называете киноактерами.

Кто же они, эти люди, которых я не соглашаюсь вместе с Вами назвать этим одним общим расплывчатым понятием?

Итак, прежде всего это актеры театра или актеры, сложившиеся как профессионалы где-то на подмостках (от варьете до академических театров).

Затем это люди, снимающиеся только в кино — собственно киноактеры, которых чрезвычайно мало и перспективы которых крайне ограничены в силу перечисленных выше обстоятельств.

И, наконец, это люди, найденные на улице, обычно существующие в кино очень недолго, да и то при условии очень сильной во всех отношениях картины. Все вместе эти люди силой необходимости вынуждены приобретать навыки, связанные со спецификой кино. Однако эти навыки сами по себе никогда не делали актера, вернее, не создавали в нем того, что отличало бы его от другого. Я имею в виду выработку собственной манеры, выявление индивидуальности, умение управлять своим внутренним аппаратом. Как раз то, что называется профессионализмом у актеров.

Именно поэтому я думаю, что работать с любым представителем каждой из названных мною трех групп необходимо совершенно по-разному, даже при желании добиться одного и того же результата. И я не могу согласиться с Вашим утверждением, синьор Антониони, что для работы с непрофессионалами и профессиональными актерами годится один и тот же метод.

Конечно, я с Вами соглашусь, когда Вы говорите человеку, не имеющему понятия об актерской профессии: «Оскаль зубы и скажи громко-громко «Ммммм», а в картине получится, что тебе больно...»

Но я никогда не поверю, что при подобной задаче хороший профессиональный актер не предложит Вам что-нибудь более новенькое или оригинальное.

Вы говорите, что главное качество актера — послушание и непосредственность, но тогда Вы, режиссер, обязаны проиграть за него по миллиметру всю роль. А представьте себе, что ставить Вам придется что-то вроде «Гамлета»? Впрочем, подобная трудность может возникнуть и в других, казалось бы, куда более легких случаях.

Для современного искусства совершенно недостаточна просто непосредственность. Она уже сделала свое дело, и к ней привыкли так же, как к вычурности и пафосу в другие времена.

«Я люблю тебя...». Первый актер, который сказал это в кино тепло и просто, поразил всех и проник в души зрителей. С тех пор эти слова говорят на всех экранах каждый день и каждый раз более или менее непосредственно, но впечатления это уже не производит, так как все, что однажды видено в искусстве, при повторении остается только фактом повторения, а не становится актом искусства, вызывающим ответные эмоции...

Именно этим объясняется сознательное или подсознательное стремление режиссеров поместить уже знакомое зрителю слово в возможно более необычные условия. Например, слова «я люблю» герои произносят спиной друг к другу, в постели и на полу, в поле и в подвалах, где угодно, но чтобы хоть что-то вырвало знакомый кусочек из ряда уже виденного и вернуло ему эмоциональную взволнованность.

Очевидно, что теперь уже невозможно рассчитывать на спасительную непосредственность. Нужна выдумка, и, чем она будет острей, тем лучше.

Вот тут-то и нужен актер, способный отказаться

от своей «натуральности» во имя режиссерского замысла, решения данной сцены и роли в целом.

Именно поэтому предлагаемый Вами метод лишь поверхностной договоренности с актером при соблюдении тайны режиссерского замысла может сильно затянуть работу и не дать желаемого результата.

Я уже не говорю о том, что ни один режиссер на свете не способен знать всех возможностей актера, как бы малы они ни были, хотя бы потому, что невозможно до конца узнать человека.

Вам кажется, что «актер в кино не должен понимать, он должен просто существовать», что режиссер «должен определять позы, жесты, движения актера». И в то же время все то, что Вы предлагаете, если оставить в стороне типаж, требует актера высочайшей квалификации, гибкого и послушного, идущего точным актерским путем, где совершенно немыслимо бессознательное выполнение режиссерского задания.

Наверное, Вы согласитесь со мной, что кино, как и всякое искусство, двигают далеко не все, кто снимает картины или принимает участие в съемках. Это делают лишь те немногие, которые способны открыть что-то новое, сказать более совершенное или более значительное слово.

Так, говоря о профессии, мы всегда ориентируемся на лучшее, потому что случайное или посредственное, никогда не составит верного представления о данной области.

И когда, например, речь заходит об итальянских актерах, знакомых нам по фильмам, прежде всего в памяти встают образы таких мастеров, как Анна Маньяни и Витторио Де Сика или Тото и Джульетта Мазина.

Все названные актеры, по моему представлению, стоят за гранью простой натуральности, а работа их — далеко за пределами простого режиссерского подсказа, рассчитанного на послушание. Просто невозможно представить себе режиссера, который возьмется показать Анне Маньяни любой из ее головокружительных монологов с таким количеством тончайших переходов и оттенков, что за ними едва успеваешь следить...

Кстати, о натуральности: ни один из перечисленных мною актеров не ведет себя «натурально» в прямом смысле этого слова, как оно понимается в разговоре с типажем. Верно, что у них получаются образы и фигуры поразительно живые и цельные, но путь, которым они этого достигают, лежит через многие совершенно, казалось бы, нелогичные и неестественные ходы, что, собственно, и придает ослепительную яркость их созданиям.

И, напротив, отыщите самый разнатуральный сюжет и отдайте его в руки людям, слепо идущим по линии простых ассоциаций. Вещь поблекнет, станет неуклюжей и утратит все нити, связывающие ее с жизнью.

Живой процесс игры незаменим простой натуральностью изображения и соображениями одного человека — режиссера (если, конечно, это не специальный сюжет и не какие-то особые условия). Представьте себе футбол, где капитан команды всякий раз советовал бы каждому футболисту, куда ему следует послать мяч и какой ногой бить.

Вы можете сколько угодно добиваться своего метода игры, точного ее построения, но подменить живую игру актера режиссерским подсказом на данный кусок невозможно. В противном случае получится нечто вроде студийного ученического спектакля, где плохой педагог-режиссер с голоса натаскал учеников и все они вместе похожи на него и ничем не напоминают ни себя самих, ни играемых ими образов.

Живая, глубокая игра актера возможна только при соблюдении определенного, пусть даже индивидуального процесса подготовки и освоения роли, где необходимо не только все з н а т ь и п о н и м а т ь, но еще иметь время применить это к себе, то есть примерить на собственную шкуру.

В кино часто нет времени проделать это должным образом, но это скорее беда, чем метод.

Поэтому, наверное, нужно не обводить актера вокруг трудных моментов освоения роли, а стараться дать ему возможность пройти через них к настоящему мастерству. Иначе ничего, кроме варварского использования личных данных человека, не получится.

Если режиссер использует эти данные, имея перед собой профессионала, умеющего что-то,— это еще полбеды. Но если такую опустошительную работу проделать с малоискушенным человеком, это может привести только к гибели его способностей.

А так как мы с Вами выяснили, что киноактерами называют именно тех людей, которые отданы случайным и разным по своему художественному уровню режиссерам, то о каком приобретении профессии, о каком развитии дарований может идти речь?

Как дать человеку, который называется киноактером, время окрепнуть, накопить опыт и приобрести настоящие навыки — это уже другой вопрос. Но отдавать его в руки режиссера-потребителя нельзя: это губительно и для актера и для искусства.

Вот в основном мысли, появившиеся у меня в связи с Вашей статьей, те соображения, которые, как видите, расходятся с Вашими представлениями, синьор Антониони, о характере работы актера в кино.

Очевидно, Вы после этого причислите меня к актерам, что «слишком много думают». Но, поверьте, в размышлениях и над ролью и вообще над творчеством мною руководит не «честолюбивое стремление стать великим», а желание постигнуть правду искусства.

Александр РУМНЕВ

О мастерстве Марселя Марсо

I

Марсель Марсо уже несколько лет как признан первым мимическим актером нашего времени. Его гастроли в странах Европы, Азии и Америки упрочили за ним это звание, которое он до того заслужил у себя на родине, во Франции, наградившей его в 1948 году премией Дебюро.

Франция — классическая страна пантомимы. Именно там в первой половине XIX века пантомима достигла наивысшего своего расцвета на сцене театра Фюнамбюль, где играл Дебюро — «великий паяц». После него пантомимная традиция угасала, вспыхивала и вновь затухала, но никогда не прерывалась. То в Париже, то в Марселе на подмостках театров или мюзик-холла пантомима жила, вызывая к себе интерес как со стороны зрителей, так и со стороны актеров. На протяжении прошлого века в пантомимах помимо профессиональных актеров-мимов выступали величайшие драматические актеры Франции — Фредерик Леметр, Сара Бернар, Габриэль Режан. Эта традиция сохранилась и по сегодняшний день.

В начале нынешнего века повышенный интерес к пластическому решению драматического спектакля, возникший почти одновременно у многих виднейших европейских режиссеров, привел их непосредственно к пантомиме. Макс Рейнгардт и Георг Фукс в Германии, Всеволод Мейерхольд и Александр Таиров в России отдали ей дань. Во Франции ей уделил большое внимание Жак Копо, один из крупнейших режиссеров и педагогов, воспитавший плеяду замечательных артистов, в том числе Шарля Дюллена, Луи Жуве, Гастона Бати, Этьенна Декру. У Дюллена, в свою очередь, учились Жан-Луи Барро, Жан Вилар, Марсель Марсо. Свой энтузиазм к пантомиме они проявили в ряде самостоятельных постановок, осуществленных в 30-х годах *.

* «Вокруг одной матери» по роману Фолкнера, «Голод» по роману Гамсуна и др.

Марсо учился у Дюллена и Декру. Для Дюллена искусство пантомимы было лишь одной из форм театра, интересной, но далеко не единственной. Он отдал ей должное, поставив несколько пантомим. Но он навсегда остался верен пантомиме как искусству, необходимому для формирования актера, для совершенствования его техники. Вдохновленный примерами японского театра, Мейерхольда и Вахтангова, он придавал громадное значение пластической выразительности актера, чувству темпа и ритма. Эти качества он развивал в своих учениках посредством немых импровизационных этюдов, считая, что «в театре пластика служит выражению драмы внутренней, что и достигается при условии точного соблюдения соотношения между пластикой и содержанием драмы»*. Для достижения этой гармонии Дюллен рекомендовал тренироваться в танце, фехтовании, в чечетке и особенно в чистой пантомиме, где все выражается жестом и исходит из чистого рисунка. Его этюды на импровизацию, носившие характер маленьких пантомим, предусматривали в первую очередь соприкосновение актера с внешним миром, создаваемым в его воображении. Посредством пяти чувств — зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса — актер воспринимает окружающую его, порожденную его фантазией среду, чтобы услышать, по выражению Дюллена, «голос мира». Этот голос должен в нем вызвать ответный отклик — «голос, идущий изнутри, от духовного мира человека». Встреча, слияние, а иногда и противопоставление этих двух «голосов» порождает действие, характер которого отражается в походке, жестах, телодвижениях и ритмах актера. Мы назвали бы эти пластические и мимические проявления реакцией человека на явления внешнего мира, выражающейся в действиях с воображаемыми или реальными предметами.

Идеи Дюллена перекликались с плодотворной, полной энтузиазма педагогической практикой Этьен-

* Ш. Дюллен, Воспоминания и заметки актера, Издательство иностранной литературы, 1958, стр. 14.

на Декру. Видя в пантомиме форму театра, не менее богатую выразительными возможностями, чем разговорная драма, он отдал ей весь свой талант и изобретательность. Именно он положил основание школе современной французской пантомимы, так как создал ее грамматику и передал ее актерам младшего поколения, среди которых первое место по справедливости занял Марсель Марсо.

Грамматика мимической речи, созданная Этьенном Декру, сочетала гимнастические упражнения с психологическими задачами и учила точности жеста. Декру считал, что жест способен выразить любую мысль, любое чувство. Он передавал в этюдах вещественную конкретность мира, существующего в воображении актера: жест руки, поворот туловища, ракурс головы, взгляд, выражение губ определяли высоту и глубину пространства, форму и вес воображаемого объекта, свойства предметов и отношение к ним человека.

Марсель Марсо дает отчетливое представление о школе, которую он прошел у Декру. По его взгляду можно понять, чтó он видит, по движению рта, чтó он ест, по движению рук, чтó он держит. Форма, размер, объем, вес, свойства предметов, не существующих в действительности, их назначение, отношение к ним — все это угадывается по мимическим и пластическим выражениям, которыми он щедро оснащает свою игру.

Марсо развил и дополнил уроки, полученные от непосредственных учителей. Традиции французской пантомимы он обогатил традициями немецкого экспрессионизма, который, оттеснив в 20-х годах импрессионистский «босоножный» танец, создал взамен него танцевально-драматическую пантомиму, нашедшую талантливое воплощение у Гаральда Крейцберга, Курта Иосса, Валески Гердт и др.

Не вызывает сомнения и то, что, до того как найти свое самостоятельное художественное лицо, Марсо внимательно и подолгу смотрел немые комические фильмы и сумел в них увидеть не только внешнюю буффонность, свойственную англо-американской пантомиме, но и человечность, которой они были обязаны гению Чаплина. «Своим вторым рождением я обязан немому кино»,— говорит он, подразумевая под вторым рождением свое становление как актера.

Марсо создал образ, характер которого народен, современен, близок и понятен каждому. Это гротескно-поэтическая фигура по имени Бип. С набеленным лицом в стилизованном костюме не то Пьеро, не то оборванца, Бип бродит по миру. В различных обстоятельствах он бывает то комичен, то лиричен, то трагичен. Бродяга и поэт, лирик и клоун, скептик и романтик, философ и авантюрист, почти всегда неудачливый, но всегда находчивый, он попадает впросак и выходит сухим из воды в различных обстоятельствах, которые встречаются ему в его странствиях. Он борется с ветром, дующим ему навстречу, с пиджаком, в рукав которого ему не удается попасть, с дрессированным львом, который не хочет прыгать сквозь обруч; он борется с природой, с вещами и людьми, мешающими ему путешествовать по земле в свое удовольствие.

В искусстве пантомимы Бип имеет очень знаменитых предков. Ради того чтобы установить преемственность этого образа от некоторых классических масок прошлого, стóит привести один разговор при выходе с концерта Марсо, разговор, который был настолько громким, что нельзя было его не услышать. Несколько человек, делясь своими впечатлениями, спорили. «Позвольте,— говорил один,— вы называете Бипа комиком, лириком и трагиком. Вы говорите о его наивности и одновременно остроумии, о его незадачливости и находчивости. Но этими же качествами отличался в свое время наш старый знакомый, друг нашей юности — Чарли! Чарли, смешивший нас до колик комическими ужимками и трогавший до слез нежнейшими порывами лирической души! Уже сорок лет назад Чарли воевал с лестницами и дверьми в своем фильме «В час ночи»; укрощал непослушных зверей в «Цирке»; боролся с бурей и ветром в «Золотой лихорадке»; изображал Давида и Голиафа в «Пилигриме». О, вы недаром вытряхнули из нафталина все знакомые эпитеты; мы знаем их со времен Чарли! А Бип? Бипа нет. Есть плагиат, есть эпигон Чаплина».

Другой голос возражал: «Я, пожалуй, согласился бы с вами, если бы не видел в Бипе черты, типичные для гораздо более ранней и притом чисто французской маски. Бип — это Пьеро, тот самый, который из простоватого слуги стал после революции 1789 года смышленым, хотя и незадачливым соперником Арлекина. Этот герой театра Фюнамбюль, созданный гением Дебюро, которого Теофиль Готье считал величайшим актером своего века, этот Пьеро, как и ваш Бип, был тоже бродягой, он тоже был остроумным неудачником. Их объединяет и сходство характеров, и оптимизм в жизненных передрягах, и необычайная склонность к перемене профессий, и умение смешить, и, главное, претензия на народность. Ведь больше всего Бипу хочется, чтоб о нем написали то, что некогда писал Теодор де Банвиль о Дебюро: «Этот несравненный артист обладал всем, чтобы пленять народ, так как сам он был народом по своему рождению, по своей бедности, по своему гению, по своей ребяческой наивности»*. Вот Бип и старается вовсю, чтобы

* Цит. по кн. Ж. Кэн, Старинные театры Парижа, Париж, 1906, стр. 107.

быть похожим на Пьеро. Это не столько эпигон Чаплина, сколько эпигон Дебюро.

То, что Марсо хотелось бы, чтобы о его Бипе писали так, как писал Теодор де Банвиль о Дебюро, не грех: каждый актер был бы рад, если бы критик назвал его игру гениальной и близкой народу.

Что же до родства Бипа с Пьеро и Чарли, то оно несомненно. Но это не эпигонское подражание, а преемственное развитие образа, характер которого меняется со временем. Марсо ведь и не скрывает этой преемственности. На всех своих многочисленных пресс-конференциях он благоговейно упоминает имя Дебюро. Одной из своих экранизированных пантомим — «Бип в светском обществе» — он дал подзаголовок «Чаплиниада».

Уместно напомнить и то, что в свое время киноведы и критики очень любили сопоставлять Чаплина и Дебюро, цитируя применительно к Чаплину отзывы о великом французском миме, оставленные Теофилем Готье, Теодором де Банвилем, Жюлем Жаненом. От этих сопоставлений Чаплин не перестал быть Чаплином.

Так же и Марсо: воплотив в образе Бипа многие черты Пьеро и Чарли, он сумел придать его характеру трактовку оригинальную и современную. Но многие черты — простодушие, смекалка, оптимизм, ирония, склонность к философствованию, — остались у Бипа такими же, какими были у его предшественников. И все же Бип не Пьеро и не Чарли.

По-видимому, в разные эпохи пантомима возрождает этот тип, наделяя его новыми красками, характерными для данного времени. Бип — это порождение цирковой клоунады, комического фильма и парижской мансарды. И он додумался до таких лирических и философских шедевров, как «Отрочество, Зрелость, Старость и Смерть» или «В мастерской масок». Во времена Пьеро и Чарли они никому не пришли бы в голову.

Свои пьесы Марсо не приписывает Бипу, а делает как бы от себя. Он свободно мог бы приписать их Бипу. Марсо все делает в образе Бипа. Это маска, которую он не меняет весь вечер, и неизвестно, почему в одних случаях он именует ее Бипом, а в других нет. Даже перевоплощаясь, он продолжает внутренне его линию, трактуя все остальные свои персонажи с позиций Бипа.

Марсо перевоплощается много и охотно. Он создает галерею жанровых зарисовок, целую толпу людей, которыми населяет свои пьесы для одного актера. Дар перевоплощения, или, как сказал бы Рихард Вагнер, дар пластического преображения, свойствен ему в высокой степени. Характеры, мысли и чувства людей угадываются по походке, по повадкам, действиям и мимике артиста. Его персонажи — это в основе своей социальные типы, которых он показывает в ракурсе комическом или лирическом, сатирическом или трагическом. Чувство современности отличает миниатюры Марсо. Он мыслит как прогрессивный художник. Его идеология демократична и гуманна — он симпатизирует обездоленным, он на стороне тех, кого жизнь обошла, кому трудно живется.

Искусство Марсо — искусство иллюзии. Он аскетичен в подборе вспомогательных выразительных средств, как никакой другой художник: пустая сцена; один и тот же костюм и грим в продолжение всего вечера, длящегося два часа; молчание, лишь изредка нарушаемое несколькими тактами музыки; никаких вещей, никаких партнеров; он один на сцене весь вечер. Марсо создает своей игрой иллюзию пространства, заполненного декорациями, людьми и предметами, которые возникают из темноты в луче, освещающем артиста. Ограничивая себя, Марсо как бы подчеркивает могущество своего искусства, способного из ничего создать целый мир. Он создает даже иллюзию времени — в одной из его миниатюр в течение каких-нибудь двух минут проходит жизнь человека. Невидимый мир Марсо делает видимым. И перед зрителем на пустой сцене как бы наплывом возникает, проходит и исчезает мир людей, мир вещей, мир социальный и, наконец, мир лирический, героем которого является он сам, артист Марсель Марсо, смеющийся или грустный человек нашего времени.

Для своих стихотворений в жестах Марсо пользуется различными жанрами, различными красками — чистыми и смешанными. Его миниатюры выражены то средствами клоунады, то лирической комедии, они сатиричны и трагичны.

Марсель Марсо различает в пантомиме искусство мима и собственно искусство пантомимы. То, что он показывал в Москве, когда один, с помощью лишь пластической и мимической выразительности населял сцену людьми и предметами, есть, по его определению, искусство мима. Его спутники — фантазия и иллюзия.

Искусство пантомимы — это театр, наполненный событиями комическими или трагическими. Это немая драма, где место действия обозначено декорацией, где реальные действующие лица играют с вещами реальными или похожими на реальные.

В обоих случаях в пантомиме, так же как и в искусстве мимов, действующим лицам свойственна различная степень правдоподобия или условности. Их характеры могут быть выражены метафорически, посредством пластических символов или через физические действия, обобщенно или конкретно, поэтически или прозаически.

Однако в той или иной мере поэтическое начало присуще обоим видам немой драмы. Условная по

своей природе, она склонна к ассоциативным обобщениям, к «подтекстам», которые угадываются независимо от правдоподобия и обогащают видимое идейным и философским содержанием. В «Мастерской масок» и в «Отрочестве, Зрелости, Старости и Смерти» Марсо показывает примеры такого искусства, обогащенного мыслью и одновременно поэтического.

Емкость образных ассоциаций, отличающая лучшие из его сольных пьес, свойственна также работам Марсо в его театре. Пантомимы «Париж смеется, Париж плачет» или «Ломбард» сочетают конкретность действия с поэтической образностью и глубиной мысли.

В искусстве м и м а Марсо почти не пользуется музыкой. Ничто не рассеивает внимания зрителя, сосредоточенного на игре актера, на каждом малейшем его пластическом или мимическом выражении. Тишина, которая окружает игру Марсо, способствует такой концентрации внимания. В редких случаях, когда вступает музыка, она органически сливается с поэтической природой его жеста. Она способствует возникновению ассоциативных связей между его движениями и мыслью, которая таится в глубине поэтического замысла. Пример этому — финал «Отрочества, Зрелости, Старости и Смерти».

В п а н т о м и м е Марсо считает музыку необходимой. Она не только ставит драматические акценты, придавая действию эмоциональную силу, но и ориентирует актеров и зрителей в условной атмосфере пантомимного театра.

Марсо считает, что стилизация, возможная и даже обязательная в театральной пантомиме, резко отличает ее от реалистичности пантомимы кинематографической. Мир, в котором действует кинематографический актер, конкретен и реален, даже мир немого кино, где великий предшественник Марсо — Чаплин играл всегда с настоящими вещами. Тем более это относится к звуковому кино. Оно требует от актера иных приемов, чем воображаемый или условный мир подмостков. Кинематографическая пантомима более реалистична и конкретна, чем театральная. В ней актер скрывает свою технику во имя правдоподобия. Вернее, его техника заключается в том, чтобы ее не было видно.

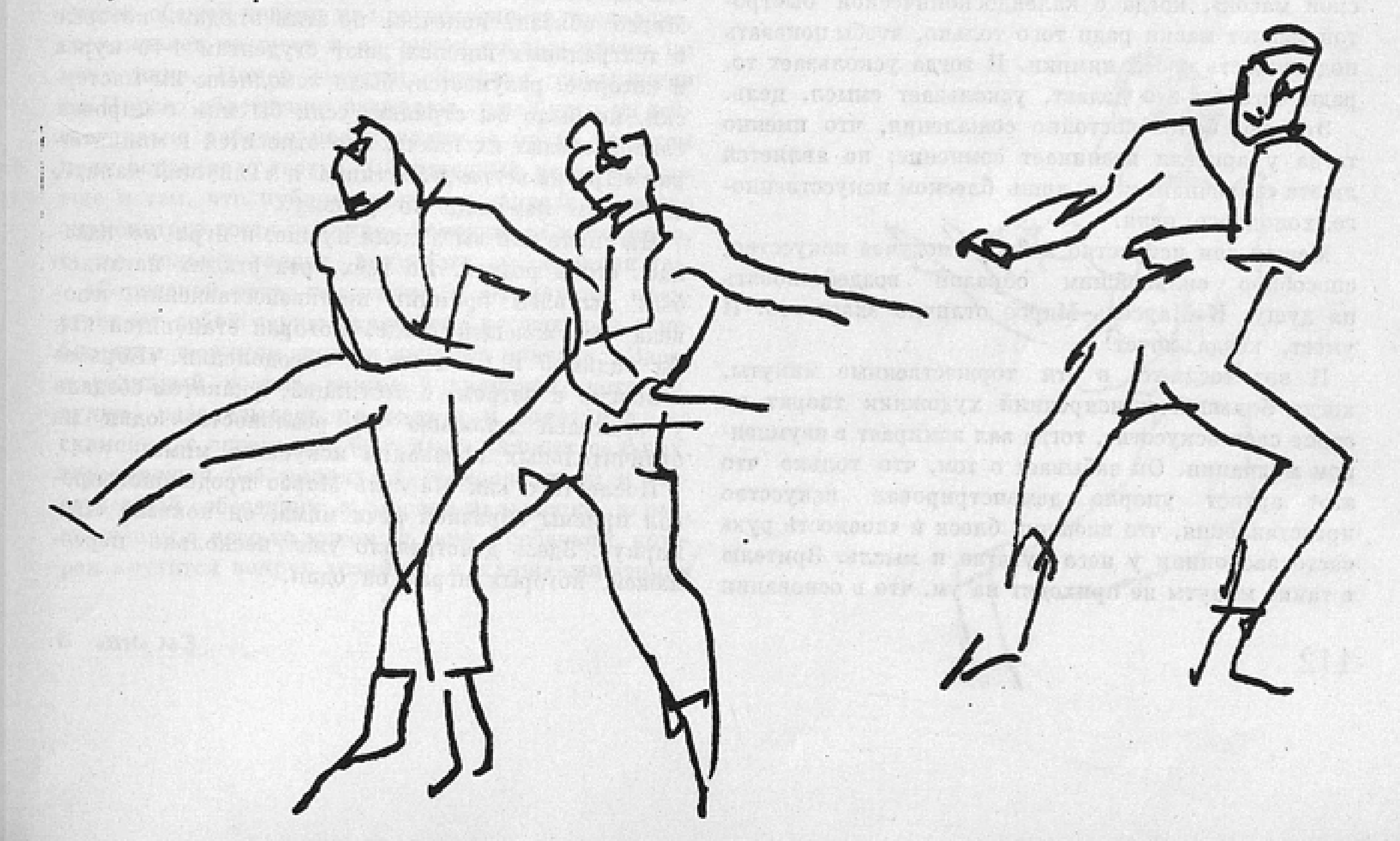
Игра театрального актера допускает условность, и поэтому поэтическая образность театральной пантомимы выражается более условными приемами, чем в кино. На театре актер не обязан скрывать своего мастерства, он вправе его демонстрировать, не утаивая и не маскируя, он даже вправе бравировать им.

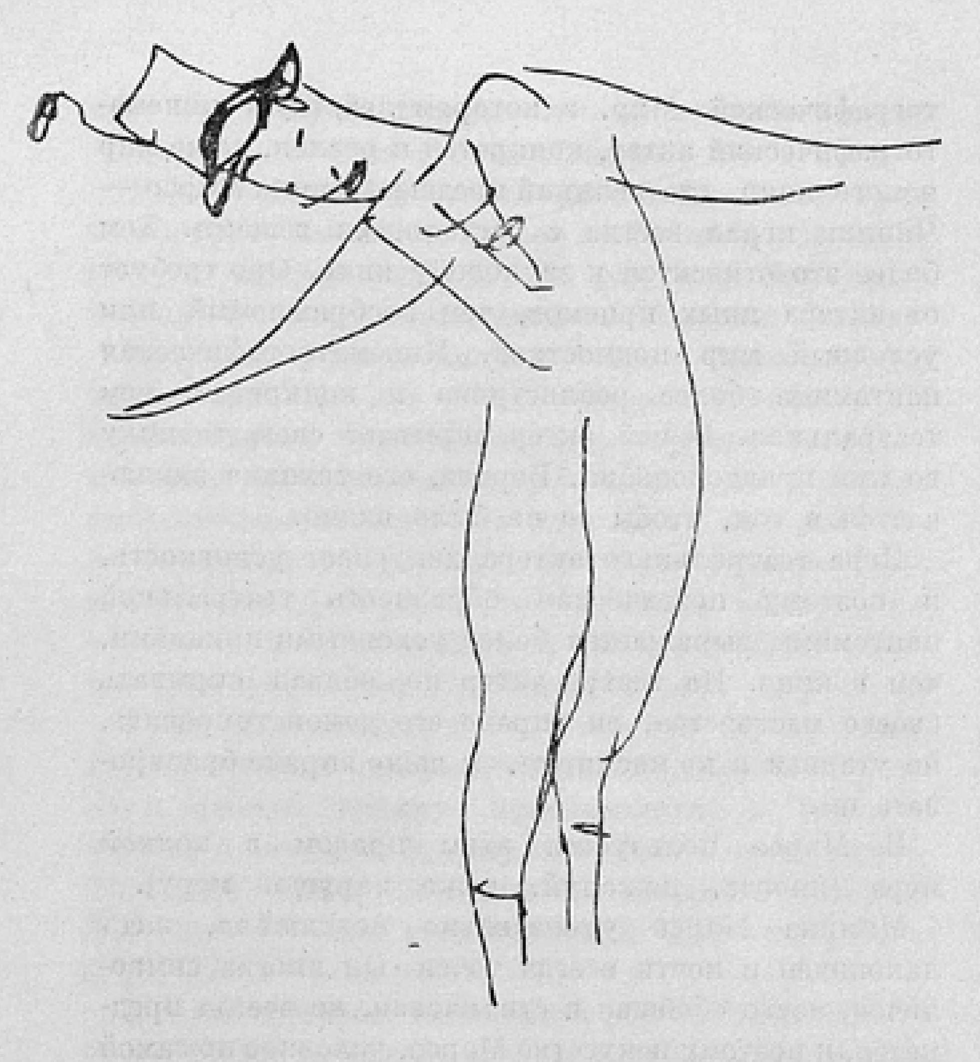
И Марсо пользуется этим правом в полной мере (иногда, пожалуй, даже нарушая меру).

Мимика Марсо удивительно подвижная, жест лаконичен и почти всегда точен. Он иногда символичен, часто обобщен и стилизован, но всегда предметен, и поэтому искусство Марсо, условное по самой своей природе, не носит признаков абстрактного — оно реалистично. Люди и вещи, в тишине возникающие вокруг него, объемны, весомы, типичны. Но искусство Марсо далеко не всегда одушевлено чувством.

Его мимике и жесту свойственна стилизация, которая слишком часто наводит на мысль, что улыбка его всего лишь сокращение лицевых мышц. А заметив это, замечаешь и то, что артист нередко злоупотребляет чисто внешними, пусть даже вир-

Рисунки А. Зверева





туозными приемами. Ведь то, что простительно колоратурной певице, украшающей свою каденцию трелями и пассажами, чтобы продемонстрировать виртуозность техники, не всегда уместно для мимического артиста, особенно когда он выходит за пределы комедийного жанра. Его задачи серьезнее и глубже.

Пусть, когда ему нужно споткнуться, он спотыкается так искусно, что зритель вполне сможет оценить его мастерство в буффонаде. Но Марсо грешит показной виртуозностью даже в «Мастерской масок», когда с калейдоскопической быстротой меняет маски ради того только, чтобы показать подвижность своей мимики. И тогда ускользает то, ради чего он это делает, ускользает смысл, цель.

Это тем более достойно сожаления, что именно тогда у зрителя возникает сомнение: не является ли эта «нарочная» игра лишь блеском искусственного, холодного огня?

Между тем искусство мима — могучее искусство, способное сильнейшим образом воздействовать на душу. И Марсель Марсо отлично знает это. И умеет, когда хочет.

И вот тогда-то, в эти торжественные минуты, когда большой и искренний художник творит на сцене свое искусство, тогда зал замирает в изумленном молчании. Он забывает о том, что только что этот артист упорно демонстрировал искусство представления, что внешний блеск и «ловкость рук» часто заслоняли у него чувство и мысль. Зрителю в такие минуты не приходит на ум, что в основании этого искусства лежит традиция, школа и огромный, непрерывный труд. Всего этого тогда не замечаешь, и только позже сознаешь, что эти счастливые минуты подарили тебя не только незабываемым впечатлением, но и доказали лишний раз, что большое искусство рождается из сочетания мысли, чувства и виртуозной техники.

II

Первые впечатления о Марселе Марсо связаны у нас с двумя короткометражными фильмами, снятыми в начале 50-х годов. В одном из них было показано несколько учебных пантомим и несколько миниатюр о Бипе, в другом была заснята этапная работа Марсо «Шинель» по повести Гоголя. Сравнивая теперь впечатления от фильмов с впечатлениями от живого Марсо, надо признать, что они не в пользу фильмов. Пантомимы Марсо не экраногеничны. Заснятые на пленку, они могут представлять интерес документальный или учебный, но вряд ли художественный.

Вера в Марсо, в свое время поколебленная фильмами, к общему удовольствию была восстановлена его выступлениями.

Начальные номера ознакомили зрителей со стилем Марсо, его приемами, его «словарем» и «лексикой», которыми в дальнейшем он будет пользоваться. Из своего большого гастрольного опыта Марсо, очевидно, вывел заключение, что, выступая впервые в стране перед новой публикой, непосвященной в искусство пантомимы, надо начинать свои выступления такими пьесами, которые служат как бы введением к книге с большим количеством незнакомых терминов. Вероятно, он прав, так как победителей не судят. Однако своим успехом Марсо обязан, конечно, не этим этюдам, которые в театральных школах дают студентам 1-го курса и которые, разумеется, были исполнены им мастерски, но было бы странно, если бы мим с мировой славой сделал их иначе. Это относится к миниатюрам «Против ветра», «Лестница» и «Тянущий канат», знакомым нам еще по фильму.

На сцене они выглядели лучше, и игра не казалась столь резкой. Во всех трех этюдах наглядно был выявлен принцип противопоставления человека окружающей среде, которая становится как бы видимой в процессе ее преодоления. «Борьба» человека с ветром, с лестницей, с канатом создала у зрителей иллюзию их реальности – один из отличительных признаков искусства мима.

После того как Марсель Марсо продемонстрировал приемы образной речи мима, он показал «Ярмарку». Здесь действовало уже несколько персонажей, которых играл он один.

У каждого был свой особый характер, своя манера поведения. Это была серия набросков, не имеющих определенного сюжета и не связанных сюжетно между собой.

Дальше была показана миниатюра «Скульптор», буффонная вариация на тему Пигмалиона. Несмотря на комедийность и, казалось бы, доходчивость отдельных приемов, многое в ней осталось неясным.

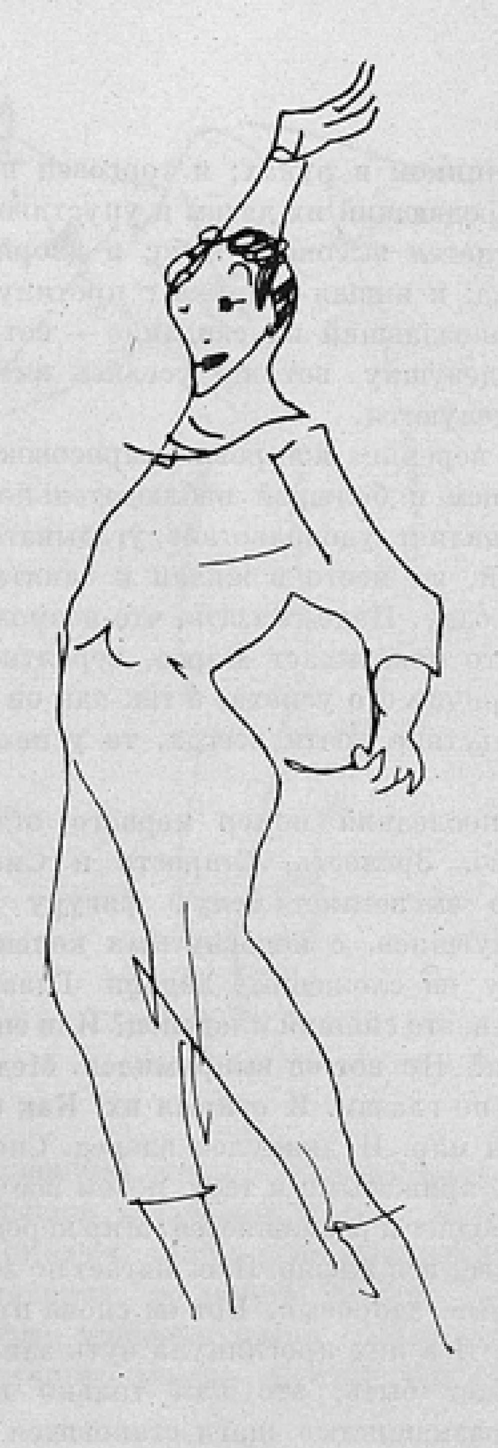
Значительно интереснее был «Бродячий акробат» главным образом благодаря виртуозно исполненному «хождению по проволоке». Перед нами клоун. Он умеет делать все, что требуется от циркача: и выжимать тяжелую штангу, и глотать шпагу, и ходить по проволоке. Все это дается ему не легко: штанга вот-вот придавит его своей тяжестью, шпага, чего доброго, пронзит его. Но самое страшное впереди. Вот он натягивает проволоку, прикрепляет ее к двум шестам, проверяет, крепко ли она натянута. Затем поднимается на руках по шесту вверх. И вот он наверху. Он победоносно салютует зрителям, сидящим внизу. И начинает свой рискованный номер. Ему боязно, но он старается скрыть свой страх под маской бравады. Вот он ставит ногу на проволоку, нога дрожит мелкой дрожью, но лицо еще сохраняет улыбку. Но нога дрожит все больше, и самоуверенная улыбка все чаще сменяется выражением ужаса. Он отдергивает ногу, чтобы отдышаться и набраться храбрости. Однако надо работать, публика в нетерпении. Каждый шаг стоит ему невероятных усилий воли. Вот-вот он сорвется, потеряв равновесие. Где-то посредине проволоки он едва удержал баланс к ужасу зрителей, на этот раз не воображаемых, а тех, что сидят и смотрят на Марсо из темноты зрительного зала,— так сильна иллюзия. Но вот опасность преодолена. Акробат осмелел. Несколько раз он смело подпрыгивает обеими ногами на прогибающейся проволоке, соскакивает на шест и на руках соскальзывает по нему вниз. Номер окончен. Зрители, смотревшие на Марсо, облегченно вздыхают, как будто он действительно работал под куполом, а не на дощатом полу эстрадного театра. Облегченный вздох вызван еще и тем, что публика наконец увидела у своего знаменитого гостя подлинно комедийное мастерство, а не только талант искусного «иллюзиониста».

«Городской сад», так же как и «Ярмарка», представляет собой серию зарисовок, на этот раз с небольшим сюжетом внутри каждого эпизода. Здесь и солидный усатый рантье с палочкой, который, гуляя, разглядывает прохожих; и сплетница на скамейке, с вязаньем в быстрых и хищных пальцах, тараторящая без умолку; и ее молчаливый и бесстрастный собеседник; и озорной мальчишка, играя, попавший в кого-то мячом; и дама с собачкой, которая крутится вокруг хозяйки; и ханжа-священник с молитвенником в руках; и торговец воздушными шарами, продающий их детям и упустивший шарик, который улетел высоко в небо; и дворник, подметающий сад; и нищая старуха с протянутой рукой; и юноша, опоздавший на свидание — вот он увидел любимую девушку, вот они уселись вместе на скамейке и целуются.

Вся эта вереница жанровых зарисовок исполнена с остроумием и большой наблюдательностью. Зрителю доставляет удовольствие угадывать характер этих людей, их место в жизни и занятия здесь, в городском саду. Надо сказать, что возможность угадать то, что показывает Марсо, вероятно, одна из главных причин его успеха, а так как он доставляет это удовольствие почти всегда, то успех его очень большой.

И вот последний номер первого отделения — «Отрочество, Зрелость, Старость и Смерть». Луч постепенно высветляет белую фигуру Марсо. Он стоит согнувшись, с подогнутыми коленями, склонив голову на сложенные ладони. Глаза закрыты. Может быть, это спящий младенец? Или еще неродившееся дитя? Но вот он выпрямился. Медленно провел рукой по глазам. И открыл их. Как будто впервые увидел мир. И двинулся вперед. Сперва робко, с локтями, прижатыми к телу, потом все смелее, шире, все свободнее и размашистей. Мир перед ним, перед ним будущее, вся жизнь. И он шагает по земле, молодой, сильный, здоровый. Вот он снова провел рукой по глазам. И в них проглянула чуть заметная усталость. Может быть, это нам только показалось? Но нет, размашистые шаги становятся медленнее, глаза тускнеют, руки теряют гибкость, подгибаются колени. И шаги все медленней, все тише. Что-то бормочет беззубый старческий рот, склонив дряхлую





голову на сложенные ладони, он замирает в неподвижности. Веки закрылись, губы не шевелятся больше. Глубокий вздох. И кисть руки бессильно упала на грудь. Конец.

В течение двух минут прошла жизнь человека, показанная через расцвет и увядание тела. Это как лирическое стихотворение, полное поэзии и мудрости. Вероятно, это самое прекрасное из того, что было показано в Москве Марселем Марсо. Жаль, что ради клоунад, построенных на комедийных и притом нередко повторяющихся, но почти всегда доходчивых приемах, он лишил свою программу других пьес, более глубоких и поэтичных, подобных «Отрочеству, Зрелости, Старости и Смерти».

Правда, для второго отделения Марсо припас немало интересных сюрпризов. Бип заполнил своими приключениями почти всю оставшуюся часть программы. Пантомимы с его участием приобрели некоторый сюжет, чего большинство пантомим первого отделения было лишено.

Немые рассказы о похождениях Бипа — эти пантомимы скорее всего по литературной аналогии можно сравнить с рассказами — начались очень забавным рассказом «Бип-укротитель».

Бип появлялся с обручем, сквозь который предстояло прыгать дрессированному льву. Удар воображаемого хлыста заставлял воображаемого льва усесться в нужную позицию. Бип приказывал ему прыгнуть сквозь обруч. Приказывал раз, другой, третий. Но льву, по-видимому, надоел этот номер, он был, очевидно, старый больной лев, и ему было лень. Бип продолжал настаивать на своем. К его смущению, лев неожиданно прошел, но не сквозь обруч, а под обручем. Укротитель водворял его на прежнее место. Снова подставлял обруч. И на этот раз лев прыгнул, но опять не сквозь обруч, а поверх обруча. Бип в отчаянии показывал льву, как надо прыгать с к в о з ь обруч. Для облегчения его задачи он опускал обруч, опускал все ниже и ниже, ставил его, наконец, на пол и в ожидании фокуса укладывался рядом. Но лев, как видно, был еще и упрям. Бип приступал к новому аттракциону: он раскрывал льву огромную пасть и всовывал в нее свою голову. При этом показная самоуверенность чередовалась у Бипа с невольным ужасом. После этого Бип не сразу приходил в себя; с перепугу он хватался за сердце с правой стороны, не сразу сообразив, что оно находится слева.

«Бип-укротитель» хорошо придуман. Он как бы продолжает линию «Бродячего акробата», ходившего в первом отделении по проволоке.

После него «Продавец фарфора» показался скучноватым.

Этот сюжет, напоминающий ранние комические фильмы, был разработан не слишком изобретательно. Игра не всегда была понятна в деталях, угадывать которые именно и доставляет зрителю наибольшее удовольствие.

Следующая пьеса, показанная Марселем Марсо, была «Бип — уличный музыкант». В ней рассказывалось о неудачах и комических недоразумениях бродячего скрипача, играющего по дворам и на улицах. Затем — «Бип изображает Давида и Голиафа».

Из-за ширмы, стоящей в центре сцены, показывается маленький тщедушный Давид. У него очень наивные глазенки, впрочем, не без лукавства. Играя на свирели, он проходит слева направо и скрывается за ширмой. Тогда слева показывается огромный, мордастый верзила Голиаф — олицетворение тупости, самоуверенности и наглости. Не успел он скрыться за ширмой, как из-за нее вновь вынырнул Давид, на этот раз несколько обеспокоенный появлением Голиафа, которого он, очевидно, увидал за ширмой. Он, как видно, трусишка, да и как тут не струсить. Только он успел скрыться, как вновь появился гориллоподобный великан. Он преследует Давида. То справа, то слева высовывает Давид свой нос из-за ширмы и в ужасе прячется обратно, и тут же с другой стороны, высматривая

свою жертву, высовывает свою страшную рожу преследователь. Давид улепетывает от него со всех ног. Голиаф гонится за ним, вот-вот нагонит. Преследование приобретает все более угрожающий характер. Вот Голиаф резко повернул назад и бросился навстречу Давиду, только что скрывшемуся за ширмой. Но увертливый Давид уже улепетывает в обратную сторону, и Голиафу снова приходится бежать за ним следом. Давиду надо подумать о защите. Он приготовляет пращу и, изловчившись, запускает камнем в агрессора. Голиаф падает сраженный. Осмелевший Давид вынимает у него меч из ножен, отрубает ему голову и, высоко подняв за волосы, показывает народу. Затем триумфатор становится ногой на грудь поверженного врага.

Замечательно переданы мимически и пластически характеры обоих героев, вызывающие в одном случае сочувственную улыбку, в другом оглушительный хохот. Виртуозны погони, когда во мгновение ока Марсо меняет свой облик, показываясь из-за ширмы то в виде тщедушного мальчугана, то в виде криворожего верзилы. Очень хорошо придуман и сыгран триумф Давида, когда, отрубив несуществующим мечом голову несуществующего Голиафа, он держит себя рукой за собственные волосы, лицом же изображает Голиафа, а зрителям совершенно ясно, что Давид держит за волосы огромную голову своего поверженного противника. Впрочем, изобретательность и остроумие сопровождают от начала до конца эту поучительную басню о том, что не всегда грубая сила берет верх над смышленостью и ловкостью.

«Бип и бабочка» — наиболее лирическая из всех пьес, показанных Марселем Марсо в Москве. Он играет обе роли: и бабочку, то безмятежно порхающую в воздухе, то агонизирующую в его руках, и Бипа, который радуется ее полету или грустит, видя ее агонию.

Второе отделение, как и первое, Марсо закончил пьесой, удивительной по серьезности и силе философского обобщения — «В мастерской масок». Человек надевает на лицо разные маски, и вместе с масками соответственно меняется сам. Он надевает маски смешные и трагические, скорбные и забавные. Он надевает одну маску, другую, третью, все новые и новые маски, без числа. Зачем? Может быть, эта игра, содействующая его бесконечным перевоплощениям, доставляет ему удовольствие и он просто привык менять свое обличье? Или он не может обойтись, не может жить без маски, без личины, без притворства там, в мире гангстеров и ханжей? Марсо не дает на это ответа. Но игра в маски не проходит для человека безнаказанно.

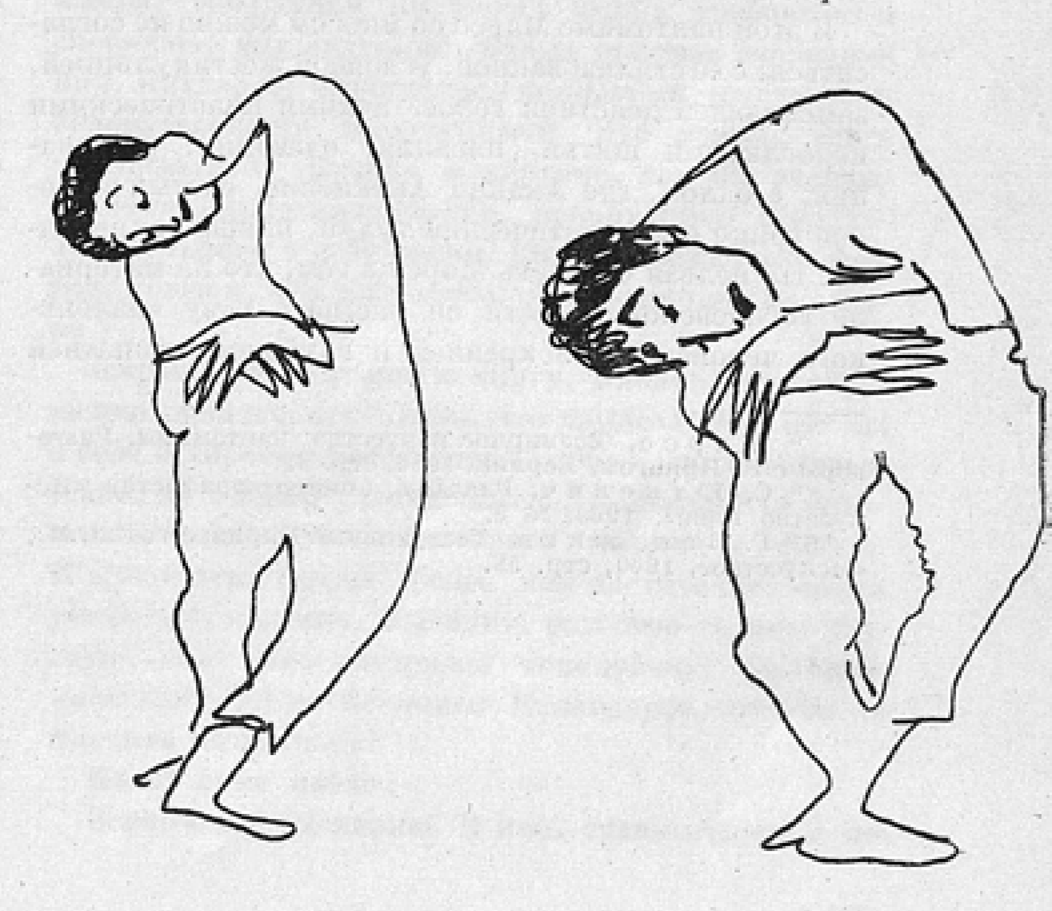
Вот он надел еще одну маску — глупую, наглую харю с перекошенным, улыбающимся ртом. Она очень забавляет его. Он ею доволен. Но когда он хочет ее снять, она не поддается. Она прилипла к лицу. Человек не в силах ее сорвать, отодрать, освободить себя от отвратительной личины. Мы видим трагическое единоборство человека с маской, как бы насмехающейся над тщетными усилиями его тела и его духа. Он в ужасе, он в смятении, он в отчаянии. Он даже пытается примириться со своей участью — жить вечно под маской с дурацкой улыбкой. Еще и еще пытается ее сорвать. И когда ему это удается, из-под нее смотрит лицо скорбное и строгое.

Восстанавливая в памяти эту страшную и глубоко поэтическую аллегорию, трудно представить себе, что в действительности на лице Марсо никаких масок не было.

Номера, показанные Марселем Марсо в Москве, были неравноценны, но несколько номеров мы долго будем помнить и всегда будем благодарны артисту, их создавшему.

III

Свои эстетические принципы Марсель Марсо пытается осуществить на современном сценарии. Он берется за темы не только развлекательные, но и философские, не только лирические, но и социальные. Будучи наиболее ярким художником в своей области, он дает возможность наблюдать современную пантомиму в ее наиболее совершенной форме. Поэтому наш интерес к артисту Марсо связан еще и с естественным интересом к тому, что же собой представляет современная пантомима на Западе. В драматургии Марселя Марсо мы пытаемся найти характерные признаки того искусства, о котором



он сам сказал: «Современная пантомима не акробатична; она лирична и построена на социальных темах»*.

В миниатюрах Марсо, исполняемых им одним от своего лица или от лица Бипа, комедийно-буффонная и лирическая тенденции преобладают над социальными. Свои мысли относительно современной пантомимы, которая должна объединять лиризм с социальной темой, Марсо гораздо полнее воплощает в больших пантомимах, таких, как «Шинель», «Париж смеется, Париж плачет», «Ломбард», и в ряде других, где он играет не один, а с группой актеров. В них он имеет возможность развить и полнее раскрыть сюжеты своих немых драм.

Нет надобности пересказывать содержание пантомимы «Шинель», заимствованное из повести Гоголя. В переводе на язык «романтической мимодрамы» стиль гоголевской повести претерпел немалые изменения. «...Мир «Шинели» трансформируется в трактовке французского режиссера, абстрагируется среда, и от этого частично исчезает реалистическая достоверность, но подлинный дух гоголевского творчества, его гуманистическая сущность сохранены Марсо...»**.

В пантомиме, как и у Гоголя, бедный маленький человек стремится к счастью, к своей мечте, олицетворением которой является новая шинель. Короткое обладание этой мечтой кончается трагически: шинель похищена, и Акакий Акакиевич,бедный, трогательный Акакий Акакиевич, поверженный лежит на земле. «Марсо с трудом поднимается — кажется, что это только его тень,— и, пошатываясь, медленно уходит вглубь, черная фигура еле виднеется на темном фоне и затем вовсе тонет во мраке»***.

В этой пантомиме Марсо со многим можно не согласиться: с ее стилизованной, условной жестикуляцией, заменяющей действия героев некими пластическими иероглифами шитья, писания, одевания, раздевания; с балом, где Акакий Акакиевич, одетый в черное трико и анекдотический тулуп, пляшет вприсядку. Но нельзя отказать Марсо в том, что на материале гоголевской повести он раскрыл тему «маленького человека» с искренней и глубокой симпатией к своему трогательному герою. Недаром Марсо считает «Шинель» своей этапной работой, открывшей ему путь ко многим дальнейшим удачам.

Духом гуманизма, симпатией к обездоленным проникнута и пантомима «Париж смеется, Париж плачет». Как и в «Шинели», тема этой пантомимы— поиски счастья, мечта обездоленного человека о месте под солнцем. Эта мечта вот-вот должна осуществиться и в последний момент ускользает.

Поэтическая образность и юмор грустной повести о том, как Бип едва не сделался богачом,— все это является большой удачей автора и режиссера.

Лиризмом и человечностью, свойственными лучшим созданиям Марселя Марсо, проникнута и пантомима «Ломбард». Она дает отчетливое представление не только о зрелом стиле прославленного французского мима, но и о современных социально-гуманистических тенденциях, возможных в пантомиме.

В заключение — несколько слов о работах Марселя Марсо для экрана. Параллельно с описанными выше театральными пантомимами — основной сферой творчества французского артиста — он проявляет себя также в области пантомимы кинематографической. Он снимался в десяти фильмах документальных и художественных, в том числе в историческом фильме итальянского режиссера Блазетти в роли Наполеона, озвученной диктором. Марсо мечтает о постановке и экранизации пантомимы на тему повести Гоголя «Нос», желая тем самым продолжить в своем творчестве гоголевскую линию, выраженную в пантомиме и фильме под названием «Шинель». Он откровенно признается: «Если советская кинематография мне предложит большой, трагикомический немой фильм, я примчусь тут же... и от всего сердца»*. А до тех пор, перед самым отъездом из Советского Союза, Марсо снялся в фильме «Бип остается в Ленинграде». В этом фильме показаны фрагменты из его репертуара, но основное место занимают его импровизации, вызванные литературными ассоциациями при посещении памятных мест Ленинграда.

Марсо считает искусство актера способным объединять общностью чувств людей разных наций. Успех Марсо в Москве доказал, что эта его мечта осуществима.

---

* Марсо, Всемирное искусство пантомимы. Разговоры с Г. Ирингом, Берлин, 1956, стр. 32.

** С. Юткевич, Глазами кинематографиста, «Искусство кино», 1960, № 5.

*** Г. Бояджиев, Театральный Париж сегодня, М., «Искусство», 1960, стр. 58.

* «Советский экран», 1961, № 20.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

А. ГИЛЕНКО

Поиски или компромисс?

Письмо из Новосибирска

Этот вопрос неизбежно возникает, когда хочется разобраться, объяснить, почему многое не получилось в фильме «Птичка-невеличка»*. Это тем более огорчительно, что понимаешь: ведь имелись немалые основания ожидать успеха, верить в плодотворный итог работы кинематографического коллектива.

В самом деле: разве надуман, не реален сегодня конфликт, подобный тому, что возник в узбекском колхозе? Сколько еще можно встретить весьма почтенных, авторитетных, заслуженных руководителей типа Каландарова— и не только в колхозах!— перенявших худшие традиции непогрешимого вождизма, которые пышным цветом расцвели в пору культа личности. Правомерно и поражение таких руководителей. Практика нашей жизни подтверждает неизбежный крах всякого, кто захочет возвыситься над народом, действовать вопреки его интересам, даже если на первых порах деятель такого рода и достигает некоторых объективных успехов.

Возможность серьезной, принципиальной удачи будущего фильма, независимо от его жанра, была заложена в литературной первооснове — интересной повести Абдуллы Каххара. То же подсказывает и широкая популярность других произведений на близкую тему, скажем, «Повести о главном агрономе и директоре МТС» Галины Николаевой, в основе которой лежит аналогичный конфликт.

Не подлежит сомнению, что авторы «Птички-невелички» руководствовались самыми добрыми намерениями. Они стремились найти новый подход к теме, по-новому разрешить ее. Этим, очевидно, продиктована в какой-то мере смена жанра: реалистическая повесть А. Каххара им же самим трансформирована в кинокомедию. Надо полагать, это было сделано для того, чтобы придать бóльшую остроту столкновениям героев, острее развенчать «каландаровщину» как явление. Правомерна ли подобная смена жанра? Безусловно. Поиски ли это? Конечно.

Но — странное дело! — автор сценария, он же автор одноименной повести, в поисках наиболее выразительной формы пошел по заведомо облегченному пути. Начать с того, что он перенес описанные события из книги в фильм без учета смены жанра. Избранная им новая форма требовала и специфических ситуаций, новых приемов изображения. Каххар же ограничился немногими, не слишком основательными добавлениями. Это прежде всего своеобразная «рамка» в картине, как бы раскрывающая содержание книги, прочитанной незадачливым героем о себе самом. (Забегая несколько вперед, скажем, что этот прием обернулся против автора.)

Закрывая прочитанную книгу, Каландаров сокрушенно произносит: «Ишь, что написал! А я мог бы о себе и хорошее рассказать!..» Это — не дословный текст, но именно такова мысль, высказанная человеком, развенчанию которого посвящен фильм. И одной этой фразы более чем достаточно, чтобы убить всю картину. Выходит, разговор-то шел впустую, пыл был растрачен понапрасну! Выходит, ничегошеньки-то не понял Каландаров, ничему не научила его жизнь!

Но об этом позже.

Вернемся к сценарию. В нем, сравнительно с по-

* Сценарий А. Каххара. Режиссер Л. Файзиев. Оператор А. Пани. Художники Н. Рахимбаев и Э. Калантаров. Композитор И. Акбаров. Звукооператор Г. Сеичило. «Узбекфильм», 1961.

вестью, прибавилось несколько выигрышных смешных сценок — и только. Зато обидно трансформировались характеры.

Давно доказано, что и смешное может быть серьезным. И комедия ничуть не проиграла бы от того, если бы сценарист, не погрешив против самого себя, сохранил глубоко достоверные характеры героев собственной повести. Это касается прежде всего главной героини — «птички-невелички». Саида в книге и на экране — разные люди. В первом случае — хрупкая, маленькая женщина, немало пережившая, хоть ей и немного лет, испытавшая личную трагедию, знающая жизнь и имеющая право вступать в принципиальную борьбу с Каландаровым. Во втором — наивная девочка, почти ребенок, по воле случая оказавшаяся на высоком посту неведомо за какие заслуги, очутившаяся один на один с человеком, подавляющим ее своим положением, возрастом, апломбом, общепризнанным авторитетом. В одном случае — противоборство равных противников. В другом — произвольные ситуации, предписанные героям.

И снова жестокий просчет! В начале фильма рассказывается притча о «птичке-невеличке», которая ложится на спину и, вытягивая лапки, тщится удержать небо, если оно вдруг начнет падать. И картина, призванная всем своим содержанием опровергать притчу, если и не утверждает, то по меньшей мере иллюстрирует ее.

Вспомним хотя бы историю появления Саиды в колхозе. По неведомым для зрителя соображениям секретарь районного комитета партии (кстати сказать, фигура совершенно условная, выполняющая в фильме чисто служебное назначение) направляет Саиду секретарем парторганизации крупнейшего и богатейшего колхоза. Факт сам по себе маловероятный, но допустимый, хотя в руководящем таланте девочки-подростка начинаешь сомневаться с самого начала. А дальше? Дальше начинается легковесное комикование, устраивается некая пародия на партийное собрание, поскольку всем заранее известно, что Саида — новый секретарь. Могут возразить: это же комедия! Да, комедия. Но разве этот жанр позволяет столь бестактно обращаться с элементарными принципами партийной демократии?

Начиная с этого эпизода события в фильме все более и более утрачивают соответствие действительности.

Странная получается картина: любой колхозник, любой коммунист лишен своего «я», своего голоса, перед нами манекены, безвольные люди, безропотно исполняющие любую прихоть, любое движение левой ноги самодура Каландарова. И это передовой, лучший в районе колхоз?!

Предположим, что материал повести трудно было втиснуть в жесткие рамки фильма. В какой-то мере оправдывая сценариста, согласимся даже с тем, что заслуги Саиды в переустройстве артельных дел нельзя было с исчерпывающей полнотой показать на отведенном количестве метров ленты, автору пришлось ограничиться иллюстрированием конечных результатов. Но ведь это компромисс. Не увидев, как удается т а к о й «птичке-невеличке» произвести переворот в колхозе, одолеть т а к о г о Каландарова, мы окончательно разуверяемся и в достоверности этого переворота. Ведь он только декларирован, а не показан на деле.

Было бы несправедливо перекладывать всю вину за неуспех фильма только на сценариста. Но невозможно здесь амнистировать писателя. Когда Каххар-прозаик выступает против Каххара-кинодраматурга, когда реалистическая повесть превращается в весьма поверхностную, схематичную комедию — такое прощать не хочется и в том случае, если сценариста подавил, подчинил своему ви́дению материала, своему замыслу режиссер.

Нет никаких оснований подозревать в «злом умысле» и режиссера. Конечно же, Латиф Файзиев хотел, чтобы было «как лучше». Но вел ли он «разведку в новое», есть ли здесь поиски? Не поддался ли постановщик скорее модному увлечению, пригласив на роль Саиды обаятельную, милую, юную Светлану Ганиеву? Саида — Ганиева действительно «птичка-невеличка». Но не более. Других качеств Саиды — качеств партийного руководителя, способного решительно поправить потерявшего над собой контроль Каландарова, чему-то научить и повести за собой огромный коллектив артели,— молодая актриса, к великому сожалению, оказалась просто не в состоянии раскрыть.

Рядом с таким большим мастером, как артист Ш. Бурханов, талантливо играющим Каландарова, Саида — Ганиева окончательно потерялась. В результате на экране сместился главный акцент. Получился фильм не о «птичке-невеличке», а о председателе колхоза, и только о нем. Но если принять во внимание, что концовка картины почти полностью нейтрализует обличительный пафос авторского замысла, то этим фильму наносится еще один ощутительный удар.

Вряд ли режиссер не увидел в процессе работы над фильмом этого просчета. И, конечно, он должен был поправить себя, отказаться от неточного выбора исполнительницы главной роли, найти более соответствующую характеру героини актрису. Тогда силы в фильме были бы расставлены точнее, уравновесились и основной конфликт мог прозвучать более убедительно. Но Л. Файзиев сделал уступку и обрек фильм на неудачу и по этой причине.

Режиссура могла спасти и некоторые просчеты, допущенные в сценарии. От Файзиева, в конечном счете, зависело, к а к показать людей и обстановку. Однако постановщик, сосредоточив все свое внимание на двух главных героях, не постарался хотя бы двумя-тремя штрихами индивидуализировать характеры персонажей. В фильме людей можно различить лишь по именам, должности, костюму. Между тем, не выходя за рамки жанра, можно было показать более живыми, человечными и председательницу соседнего колхоза, и механика, разжалованного Каландаровым в птичники, и члена партийного бюро, и двоеженца, и сына Каландарова, и хотя бы некоторых из аксакалов. Схематизм сценария и невнимательность режиссера не позволили проявить высокое актерское мастерство даже такой крупной актрисе, как С. Ишантураева.

В фильме по-настоящему ярок и в своей основе правдив образ Каландарова. Как раз этот характер лучше всего подтверждает, насколько не противопоказано комедии серьезное. Ведь наиболее интересны и выразительны сцены, в которых участвует Каландаров, и смешны они потому, что безоговорочно веришь: это умный человек, которого погубила необузданная, неограниченная власть, он может быть хорошим руководителем, если его поставить на место. Он смешон своим упорством, сопротивлением любому посягательству на свой непререкаемый авторитет.

В том, что Каландаров глубокий, четко обрисованный характер, конечно, велика заслуга актера. Однако и в сценарии ему «повезло» куда больше, чем другим персонажам, и режиссер сосредоточил на нем и свои симпатии и свое внимание. Тем обиднее, что на долю других действующих лиц выпали лишь отвлеченно-комедийные, весьма традиционные характеристики.

Казалось бы, отошла в прошлое кинематографии преувеличенная пышность в изображении действительности, обстановки жизни героев. Однако Л. Файзиев возвращается к этому дискредитировавшему себя методу. В картине раздражает слащавая разукрашенность каждого интерьера. Поистине антикварны рабочие кабинеты Каландарова и секретаря партбюро. Захудалая халупка, в которую поселяют Саиду, превращается в бонбоньерку с мебелью «модерн» и богатыми коврами... А демонстрация новенькой, сверкающей выставочной красивостью сельскохозяйственной техники? К чему все это в фильме, рассказывающем о повседневном труде и жизни колхозников?



«Птичка-невеличка» С. Ганиева — Саида, Ш. Бурханов — Каландаров.

Режиссеру изменяет вкус и в других случаях. Так появилась в картине не соответствующая исполнительской манере Бурханова и созданному им характеру сцена буйства Каландарова, вызванного острым столкновением с Саидой. Всклокоченные волосы, нелепые гримасы, истошный крик... Это чуждо тому Каландарову, каким мы его уже узнали и запомнили,— человеку своенравному, деспотичному, способному на самодурство, но никак не на истерику.

О недостатке художественного вкуса надо говорить и в связи с работой оператора фильма А. Панна. «Цветной» фильм вовсе не означает «пестро раскрашенный». Создание продуманной, осмысленной гаммы цветов — сложная задача в цветном фильме.

В «Птичке-невеличке» гармония красок уступает место диссонирующей пестроте, и в результате бутафорски выглядит даже природа, натура приобретает павильонную условность.

Недостатки фильма «Птичка-невеличка» поучительны. Когда художник отказывается от творческих исканий, идет на уступки и компромиссы, следуя не самой жизни, а традиционным представлениям о ней, он не может создать живую, правдивую картину действительности.

Я. БИЛИНКИС

Не поверив в замысел...

Замысел фильма «Будни и праздники»* в основе своей безусловно современен.

Еще до того как на экране появляются название картины и имена ее авторов, перед зрителем проходят кадры кинохроники за последний месяц 1960 года. Мы видим главу Советского правительства на трибуне Организации Объединенных Наций; затем лидера японских социалистов в момент его последнего выступления, перед тем как он был злодейски убит ударом ножа; советского ученого, производящего новые спасительные хирургические операции... Кадры хроники, голос диктора говорит о том, что произошло в разных концах земли, на разных континентах. И все это обычная, повседневная жизнь человечества в 60-е годы XX века, жизнь трудная и напряженная, жизнь, где каждый час полон борьбы и где история, ее нелегкое движение вперед явственно ощутимы во всем.

Завершается фильм тоже хроникой — за другой месяц, за другие дни. Здесь тоже обычная, повседневная для нашего времени жизнь и борьба. Кадры этой хроники никак непосредственно не связаны с теми, что открывали фильм, они не содержат никакого итога событий, о которых нам еще прежде чем познакомить со своими героями, напомнили авторы картины. И все же запечатленное в этих кадрах воспринимается как продолжение того, что мы увидели в хроникальных кадрах начала, как некая дальнейшая ступень непрерывно идущего, все и всех охватывающего движения. Шаги истории слышны везде, ее сцепления можно прощупать в любой точке.

Между хроникой в начале и хроникой в конце — недели, месяцы будней небольшого коллектива строителей дороги на самом дальнем участке в Сибири.

Мы встречаемся с этими молодыми ребятами впервые, когда дела на участке идут плохо, когда работается и живется тут очень тяжело и все, вплоть до самых элементарных условий быта, не устроено. Нет даже приличного жилья. Некоторые, не выдержав этого, бегут со стройки.

В атмосферу жизни на участке мы входим вместе с только что назначенным сюда прорабом Зотовым (артист В. Толкунов), третьим прорабом за четыре месяца.

В отличие от сюжетной схемы, очень и очень распространенной во многих фильмах (да и не только фильмах) совсем недавних лет, Зотову не придется ни выступать небывало смелым новатором, ни «перековывать» весь коллектив, хотя бы и небольшой. Ему предстоит только жить с людьми, выполнять свои служебные и человеческие обязанности и, выполняя их, быть внимательным к тем, кто ему подчинен, заботиться о них в полную меру. В этом и будет состоять его труд на участке, его жизнь. И от того, как будет выполнять свои обязанности Зотов, зависит характер выполнения своих обязанностей другими. Зависит не только потому, что он здесь начальник,— люди в коллективе, особенно в таком небольшом, да еще поставленные в особые обстоятельства — слишком тесно, слишком неразрывно друг с другом связаны, чтобы поступки, действия каждого не отзывались на всех.

Они и отзываются. В жизни и труде строителей многое изменится к лучшему. Изменится, в частности, и оттого, что новый прораб привяжется к своим товарищам, полюбит их, будет жить их жизнью, хотя и не совершит ничего сверхъестественного, из ряда вон выходящего. Членам коллектива, для того чтобы с приходом Зотова построить себе благоустроенное жилье, наладить рабочую дисциплину, не придется становиться иными, чем они есть. Когда появится возможность каждому из них и всем вместе проявить себя, выказать свои душевные качества и душевную силу, то они сделают это, оставаясь самими собою, со своими не всегда и не во всем привлекательными чертами, прежний Леха (Л. Круглый), иногда грубый и несдержанный, будет биться за то, чтобы Нину (С. Жгун) не прогнали со стройки, раз ее полюбил Серго (А. Мкртчян). Сама Нина, хотя ее прогнали и она оскорблена, вернется на стройку, когда узнает, что с Серго случилось несчастье, а вернувшись, станет работать иначе, чем прежде. Комсорг, услыхав, что Серго загадал на возвращение Нины, будет подвязывать к дереву последние опадающие листья, чтобы поддержать бодрость больного. А все они вместе сумеют обжить тайгу, провести дорогу, сделать свое пребывание здесь обогащающим каждого, кто пришел на стройку, кто здесь живет.

Казалось бы, ничего не произошло. Просто люди делают свою жизнь, шагая рядом, постоянно касаясь друг друга локтем и все больше поддерживая друг друга. И в этом тоже сказывается ход истории, ее завоевания.

Так понимаем мы замысел фильма, поставленного по сценарию Ю. Семенова режиссером В. Шреде-

---

* Сценарий Ю. Семенова. Постановка В. Шределя. Оператор А. Дудко. Художник В. Савостин. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Яковлев. «Ленфильм», 1961.

лем. И с этой точки зрения оправданы и подбор кадров из хроники, и характер их «сопряжения» с сюжетом, и равноправное положение в сюжете многих персонажей, и независимость как будто отдельных эпизодов сюжета друг от друга.

Однако подобный замысел мог найти свое органическое выражение лишь при условии, что авторами будет открыта и подлинная мера и подлинная значимость всего, что они решили показать зрителю, будет передано не бьющее в глаза, но именно потому всеохватывающее и действительно неуклонное внутреннее движение жизни по всему ее фронту.

К сожалению, в фильме этого не случилось. Мы не ощутили большой правды, а главное, весомости происходящего. Разрозненные зарисовки не сложились в широкую картину действительности.

Один из первых кадров, уже прямо вводящих в сюжетное действие, рассказывает о том, как к прорабу Зотову, только что принявшему участок, в канун Нового года приезжает жена. Она геолог и намерена остаться на стройке, жить и работать на этом же участке. Но когда она с Зотовым уединяется в его комнате, оказывается, что молодые ребята-строители, давно уже оторванные от своих любимых, лишенные здесь, в тайге, общества женщин, не могут простить ни своему начальнику, ни его жене, что те здесь вдвоем. Почувствовав, что она приехала не вовремя, что ее присутствие отягощает и без того нелегкое положение ребят, осложняет их отношения с ее мужем, Светлана в то же утро уезжает. Появится она вновь на стройке только к концу картины, когда условия жизни и отношения людей друг к другу станут здесь другими и все потеплеет.

Будучи воспроизведен без нажима, в потоке повествования эпизод этот мог бы сказать о том, что особая сложность обстоятельств требует от людей и особой чуткости и бережности друг к другу, что приходит такая чуткость и бережность не сразу и поначалу ее по-разному не хватает и Зотову и ребятам его бригады.

Эпизод этот мог бы показать, что особый такт и особая внимательность к людям требуются от того, кто поставлен ими руководить и уже по одному тому имеет не только большие права, но и несет большую — во всех смыслах — ответственность. Он, этот эпизод, мог бы тонко и ненавязчиво отметить, как органически необходимыми становятся в отношениях между людьми новые, более высокие морально-этические нормы и требования, как все менее терпимой оказываются любая форма душевной грубости, любая, пусть вовсе не злонамеренная и не осознанная попытка человека, призванного руководить людьми в труде, поставить себя как-то над ними в быту, в отношениях личных.



«Будни и праздники». А. Мкртчян—Серго, Ю. Соловьев — Фаюнин

Но эпизод с приездом к Зотову жены выделен из повествовательного потока. Ребята-строители готовы ворваться в комнату супругов, когда те остаются наедине друг с другом. Сам Зотов чуть не в остервенении кричит Светлане, когда та уговаривает его вернуться к ребятам и продолжить новогодний вечер, что это Клондайк. Второй приезд Светланы отнесен к концу картины, и тем самым в фильме возникает чуть ли не особая сюжетная линия, которая начинает претендовать на собственную завязку, кульминацию, развязку. Нет нужды говорить, что когда подобный эпизод, сам по себе абсолютно возможный, получает место, в жизни ему не принадлежащее, то это, с одной стороны, бесконечно ограничивает, мельчит, даже опошляет внутреннее содержание фильма в целом, с другой — бросает такую тень на изображенных в нем людей, что не мудрено потерять к ним всякое доверие и интерес.

При первом появлении Зотова один из строителей, Леха, встретил его уверением, что скоро все с участка разбегутся, и сам явно готов был показать в этом пример. Незадолго до конца фильма тот же Леха отправляется на другой участок взрывать породу, отправляется, хотя приказать ему этого никто не может, а на его собственном участке в это время праздник и концерт.

В общей цепи кинорассказа о строителях и этот эпизод мог бы выразительно отметить «потепление», совершающееся в людях и являющееся, может быть, одним из самых важных признаков движения жизни вперед.

Однако и этот эпизод дан не в ряду других, не включен в повествовательную канву фильма. Создатели картины совершенно неожиданно пытаются заинтриговать зрителя опасностью, грозящей

Лехе при взрыве. Непозволительно для серьезного произведения искусства они играют, кокетничают этой опасностью и заставляют играть и кокетничать Леху. И опять внимание зрителя уводится от того, что в фильме могло и должно было быть единственно важным, а на одного из героев падает подозрение, которого он, надо думать, не заслужил.

Авторы картины сами для себя поверили в значение и значительность обыкновенного течения жизни обыкновенных людей, в его «результативность» и перспективы. Но они, думается, мерили себя и своих зрителей разной мерой и побоялись, что зритель не поймет, заскучает... А побоявшись, стали подбрасывать то там, то тут привычно «интересное», сюжетно «остренькое», в том или ином смысле эффектное, забыв, видимо, об успехе на нашем экране таких фильмов, как «Баллада о солдате», как «Сережа»...

Впрочем, нет, и «про себя» создатели фильма верили в свой замысел, пожалуй, тоже не до конца. Штамп тяготел над ними и здесь. Где-то в глубине, души они, видно, побаивались (и не без основания) что, может быть, в картине действительно не окажется общественного содержания, «проблем», драматического действия. И вместо того чтобы попытаться как можно полнее передать постепенное накопление людьми нравственного опыта, духовного богатства, авторы стали прибегать помимо сюжетных «заострений» к высказываниям героев на «темы дня». Несколько раз говорят в фильме о молодом поколении, о его воспитании. Оказывается, что милый и человечный снабженец Маркович поехал на стройку в Сибирь якобы только потому, что ему стыдно за бездельника сына, который разгуливает в Одессе по Дерибасовской. Зотов наставляет Леху быть не добреньким, а добрым, и Леха потом возвращается к этому разговору. Ребята жалуются на отсутствие романтики, героизма в их быту. Старик сибиряк, освобождавший некогда с Блюхером свой край от интервентов и беляков, находит наконец в наши дни себе достойное занятие... Все эти разговоры введены в картину так, что превращаются в некие «скрепы» сюжета — разумеется, чисто внешние.

Так, не надеясь, очевидно, на «самосильность» своего замысла, создатели картины всячески и поразному искали ему подпорки где-то на стороне. Подпорок оказалось много, так много, что для самого замысла, собственно говоря, уже не осталось и места.

Поэтому-то и об актерских работах сказать, собственно, нечего. От исследования современных характеров фильм безнадежно ушел, возможность играть у артистов отнята. Они совершают с большим или меньшим тактом ту или иную сумму движений, произносят текст. Вот и все.

Итак, фильм, в котором авторы замыслили рассказать о том, как в повседневном течении жизни растет и духовно мужает человек, не выполнил этой задачи. Картина оказалась лишенной единой художественной мысли, определенности авторского взгляда. А по существу, ушла от настоящей жизни.

Инна ЛЕВШИНА

В жизни и в искусстве

Зрители довольны. Они часто смеются, узнавая на экране себя, своих знакомых, соседей по квартире. Сюжет настолько несложен, материал фильма настолько близок каждому, что сам процесс постоянного «узнавания» делает фильм «Взрослые дети» * очень привлекательным для зрителя. Обаятельны в фильме актеры—и мастера (А. Грибов, З. Федорова), и молодежь (А. Демьяненко, Л. Алешникова). Особенно много теплоты, юмора, житейских наблюдений вносят в фильм актеры старшего поколения.

Смотреть картину не только приятно, но и полезно. Молодежь после сеанса собирается обязательно послать на эту комедию родителей — пусть поучатся, как надо заботиться о детях. Пожилые люди советуют в воспитательных целях посмотреть фильм молодежи — пусть ценят труд и заботу отцов!

Пресса отзывается о фильме с большим одобрением. Между строк слышится интонация — «наконец-то!»... Наконец-то мы видим комедию теплую, смешную, жизненно близкую и понятную зрителю... И много других отрадных «наконец-то».

Отмечая многие приятные и полезные стороны этого фильма, я все же не тороплюсь присоединиться ко всеобщему одобрению. Мне хочется подойти к этому фильму совсем с другой точки зрения.

Это звучит, мягко выражаясь, «странно». Действительно, что же это может быть за точка зрения, отличная от оценки прессы и мнения зрителя?

* Сценарий В. Спириной. Постановка В. Азарова. Операторы О. Зайцев, В. Мейбом. Художник С. Ушаков. Композитор А. Флярковский. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1961.

А такая точка зрения существует. Постараюсь показать ее корни.

В данном случае у меня нет оснований утверждать, что зритель проявил невысокий вкус, как это бывает иногда с популярными, широко посещаемыми и вместе с тем очень низкими по своему художественному уровню фильмами (типа «Рапсодии»). Нет у меня оснований и обвинять рецензентов в «огульном захваливании» картины. В рецензиях на фильм говорилось и о просчетах авторов комедии.

Зритель справедлив, когда любит и помнит живущие десятками лет, полные мыслями и чувствами, выполненные с блеском таланта фильмы, пьесы, книги наших художников. Но зрители никогда не будут — да они и не обязаны этого делать! — рассуждать о произведении искусства с позиции «ремесла» искусства. Я говорю «ремесла» в самом лучшем и почти не употребляемом у нас смысле этого слова — о тех профессиональных навыках, которые по крупицам выбираются из истинно художественных произведений и становятся «таблицей умножения» и одновременно «менделеевской таблицей» искусства — таблицей постоянно пополняющейся, неизвестно когда придущей (и придущей ли?) к завершению.

У зрителя есть право посмотреть фильм, получить большую или меньшую долю пользы и удовольствия и забыть о нем! А критика не имеет на это права. Она должна определить место каждого фильма в общем строю искусства, должна проследить, что привнес данный фильм нового и ценного. Особенно если речь идет о картине, в которой ощущаются какие-то определенные принципы осмысления жизненного материала. Продолжают ли эти принципы «менделеевскую таблицу», или они без всякой необходимости опрокидывают «таблицу умножения»? Мы обязаны увидеть причины возникновения и предугадать последствия всякого явления искусства.

... В творческом «кредо» авторов фильма «Взрослые дети» присутствует одно принципиальное положение, которое настораживает.

Через «Московскую кинонеделю» режиссер фильма В. Азаров поясняет зрителю: «...извечные проблемы взаимоотношений между отцами и детьми разрешаются в нашем обществе мирно, они лишены антагонизма... А чтобы избежать мелких неурядиц, нужно быть просто терпимее, внимательнее друг к другу» (об этом же говорит в финале герой фильма Игорь).

Социальную правду, заключенную в этом утверждении, авторы фильма «впрямую» перенесли в художественную структуру фильма. Но если между отцами и детьми нет сегодня антагонизма в жизни, это абсолютно не значит, что между ними не может быть принципиального конфликта в произведении



«Взрослые дети». А. Демьяненко — Игорь, А. Грибов — Анатолий Кузьмич, Л. Алешникова — Люся, З. Федорова — Татьяна Ивановна

искусства (художественный конфликт — совсем не следствие социального антагонизма!). Приглядитесь к фильму. В нем сделано именно то, о чем говорит постановщик: в фильме нет глубокого столкновения, там есть только «мелкие неурядицы»...

Неужели сегодня, в 1962 году, мы будем настаивать на том (и считать это принципиальным достижением), что произведение искусства может легко обойтись без конфликта?!.. Зачем же понимать под «конфликтом» обязательно какую-нибудь кровопролитную схватку между героями. Он может заключаться и в авторских мыслях, и в авторской оценке событий, и в том, за кого авторы: за «синих» или «зеленых»?

Но мало того, что само действие ограничивается «мелкими неурядицами», в фильме плюс к этому нет конфликта и в авторской позиции. Авторы и за «синих» и за «зеленых». Подобная объективность вполне допустима в жизни, но она вредна в искусстве.

Мне невольно вспоминается интересное стихотворение Е. Евтушенко «Кровать» — по своему материалу и общей авторской задаче полностью совпадающее с фильмом «Взрослые дети».

...Кровать свою хозяйка обожала,
Она любила здесь
и здесь рожала.
Но дочка выросла
и вскоре замуж выскочила
и про кровать
иное мнение высказала.
Муж тоже молод был,
а все, что молодо,
старается по-новому быть модно,—
и рядом с вырезками из журнала «Польша»
кровать,
конечно,
выглядела пошло...



«Взрослые дети». Л. Алешникова — Люся, А. Демьяненко — Игорь

(Молодые выкинули кровать на свалку).

... Пришла старуха,
выронила сумку.
В глазах ее застывших было сухо,
Но что-то было в них тоскующее,
страждущее,
и что-то без названья,
очень страшное...

Между героями Евтушенко не состоялось никакого «кровопролития». Конфликт — в авторской оценке события:

...Ты не жалеешь,
молодость,
за модностью
того, что было тоже
чьей-то молодостью.
Но, может, мебель,
на сегодня стильная,
покажется потомкам
тоже стыдною?!..

Из стихотворения ясно, что «антагонизма» между матерью и детьми нет. Вместе с тем поэт занимает совершенно определенную позицию,— он в данном случае за отцов, и тем самым он и за детей, потому что сегодняшние дети будут завтра отцами. И что самое интересное для меня при сопоставлении стихотворения и фильма: в стихотворении ни разу не звучит вслух его мораль, полностью совпадающая с моралью фильма, — «нужно быть терпимее и внимательнее друг к другу...». Евтушенко нет необходимости провозглашать «мораль, потому что она логически вытекает из определенности авторской позиции, из конфликта в авторской оценке события! А поскольку в фильме нет ни определенной авторской позиции, ни конфликта, то цепь «мелких недоразумений» приходится подытоживать провозглашенной вслух моралью...

Я вспоминаю стихотворение «Кровать» оттого, что при общей заданности, общем жизненном материале поэт сумел столько сделать в своем небольшом стихотворении, сколько не удалось сделать авторскому коллективу фильма. Это произошло потому, что принципы осмысления жизненного материала в фильме неточны и с позиций профессионального ремесла.

Естественно, что просчет в главном не мог не отразиться и на многих других сторонах этого фильма.

Одним из достижений картины «Взрослые дети» автор рецензии в «Советской культуре», например, считает «обыденный, достоверный, абсолютно реалистичный фон...».

Действительно, все происходящее в комедии на редкость обыденно. Подобные ситуации встречаются каждый день в каждой семье. Но чтобы стать явлением искусства, они должны быть переосмыслены автором, превращены им из жизненных ситуаций и характеров в художественные.

К сожалению, этого не произошло. Авторы фильма лишили себя возможности превратить жизненную «обыденность» фона, ситуаций, характеров в реальность искусства. Конфликта нет... Образам не на чем подняться до художественного обобщения. И, несмотря на большое актерское обаяние, герои фильма выглядят значительно ограниченнее и мельче своих жизненных прототипов. Ликвидируя одну за другой «мелкие неурядицы», они старательно показывают и доказывают, что... «дважды два = четыре».

А если же и ситуации, и характеры переносятся в ткань комедии без глубокого художественного осмысления, то комедиографы вынуждены и самую комедийность проявлять по каким-то второстепенным линиям.

Непосредственно комическое существует в комедии «Взрослые дети» благодаря собственно актерскому юмору исполнителей; время от времени героев приходится раздевать до трусов — это безусловно «осмешняет» действие; приходится вводить уже не новую ситуацию с пожилыми, парадно одетыми людьми на пляже,— это всегда смешно; приходится наполнить тесную квартиру Королевых дикой оравой ребятишек, висящих чуть ли не на люстре и шкафах. Это действительно смешной, талантливо придуманный эпизод фильма. Но в этом фильме он инороден,— он определенно взят из какой-то совсем другой по жанру, гротесковой, буффонной комедии (типа «Веселых ребят»).

...Если в живого поросенка тычут вилкой, корова ложится в постель, героиня прямо с катафалка попадает на сцену и, «украсившись» фонарем гробовщика, начинает петь,— то тогда в комнате могут появиться двадцать ребятишек, и никто не удивится, если они будут висеть гроздьями со шкафа и качаться на люстре. Тогда этот эпизод не будет искусственно введен для «осмешнения» комедии.

К сожалению, характер комедийности «Взрослых детей» находится в соответствии с мелкими неурядицами, лежащими в основе идейного содержания фильма. Есть только мелкие комические недоразумения.

Правда, справедливости ради, необходимо сказать, что эпизод с покупкой мотоцикла построен на комическом столкновении комических характеров. Но этот эпизод в фильме — единственный.

Я пишу обо всем этом потому, что меня глубоко волнует «триумфальное шествие» кинокомедии «Взрослые дети» по страницам нашей прессы. И дело совсем не в том, что кого-то незаслуженно перехвалят. (Приятнее слышать незаслуженную похвалу, нежели незаслуженное осуждение!) Меня беспокоит, что принципиальные недочеты фильма почему-то перерастают на наших глазах в его принципиальные «достижения»!..

В. АХУТИН
кандидат технических наук

О наших друзьях-автоматах

Каждому хочется заглянуть в будущее и, как бы раздвинув занавес лет, увидеть впереди именно то, о чем он мечтал, ради чего преодолевал трудности и переносил невзгоды. Вековой мечтой человечества являлось коммунистическое общество, построение которого для советских людей стало теперь объективной реальностью.

Именно потому в нашей стране так велик интерес ко всему новому в науке и технике, что должно обеспечить решение главной задачи — создание колоссальной материально-технической базы. Иными словами, каждому советскому человеку хочется реально представить себе, как же будет выглядеть техника будущего, какие должны произойти преобразования в промышленности, чтобы производительность труда увеличилась в четыре раза и жизненный уровень в нашей стране стал бы самым высоким в мире.

Ответ на этот вопрос дает Программа Коммунистической партии, принятая на XXII съезде КПСС. Одним из важнейших условий создания материально-технической базы коммунизма,— говорится в ней,— является осуществление комплексной автоматизации предприятий промышленности, широкое внедрение в жизнь современных автоматических устройств.

Однако для многих эти понятия, к сожалению, и сегодня продолжают оставаться весьма туманными «вещами в себе». И не удивительно. Мы мало и плохо рассказываем о нашей технике. Такое могучее средство пропаганды знаний, как научно-популярный кинематограф, почти не дает широкому зрителю возможность взглянуть своими глазами на современную передовую технику.

Главная беда наших научно-популярных фильмов в том, что они, как правило, в очень малой степени отвечают на важнейшие вопросы современности, которые вправе поставить зритель:

«Какова же общая цель автоматизации? Что может дать автоматика человеческому обществу?»

А ведь задачи автоматизации величественны и благородны — о них можно рассказать с экрана так, что даже самые равнодушные и технически мало осведомленные будут глубоко взволнованы!

Совсем недавно на Московской студии научно-популярных фильмов было закончено несколько картин, посвященных достижениям автоматизации.

Из трех просмотренных картин — «Там, где стираются грани»*, «Инструментальный завод»** и «Наши друзья-автоматы»***— наиболее удачной мне представляется последняя. В этом фильме особенно радует то, что он сделан не по привычному стандарту — хроникальному перечню того, что было раньше и как стало теперь... Фильм пронизывает своеобразный лейтмотив, образно и доходчиво раскрывающий тему технического прогресса.

Мы видим руки, простые и умные человеческие руки. Ими созданы гиганты индустрии и памятники архитектуры, тончайшие приборы и великолепные произведения искусства, они трудятся повсюду, оставляя человечеству плоды своих трудов. Но время

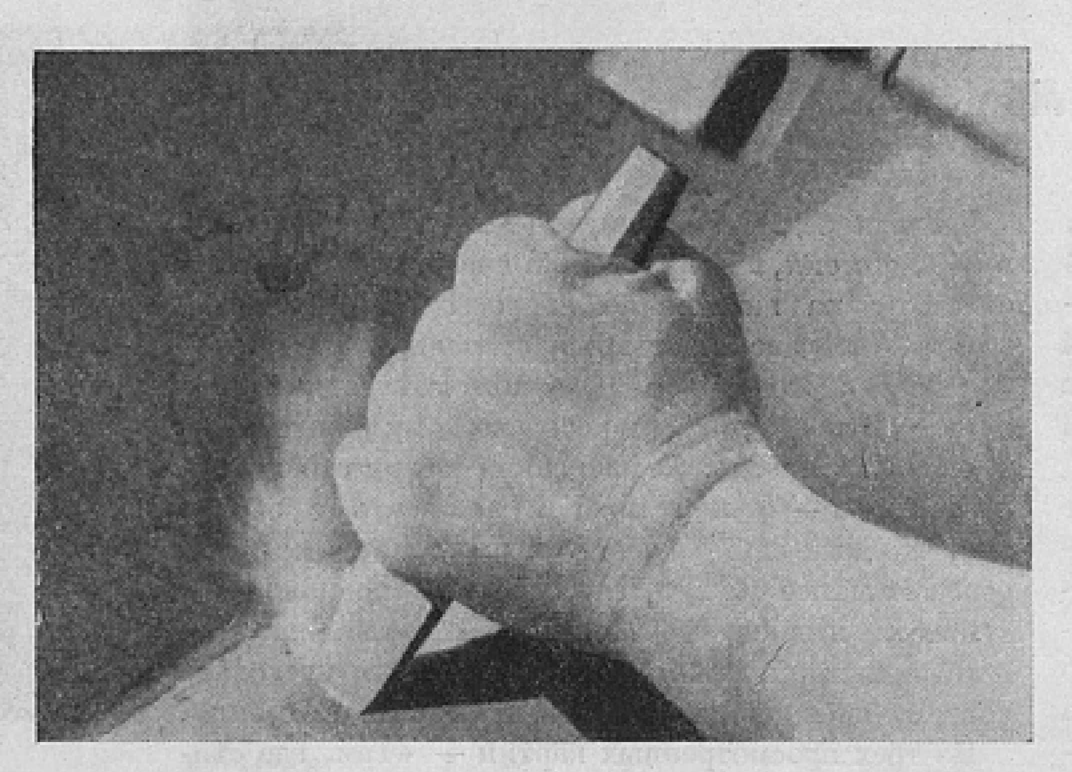
---

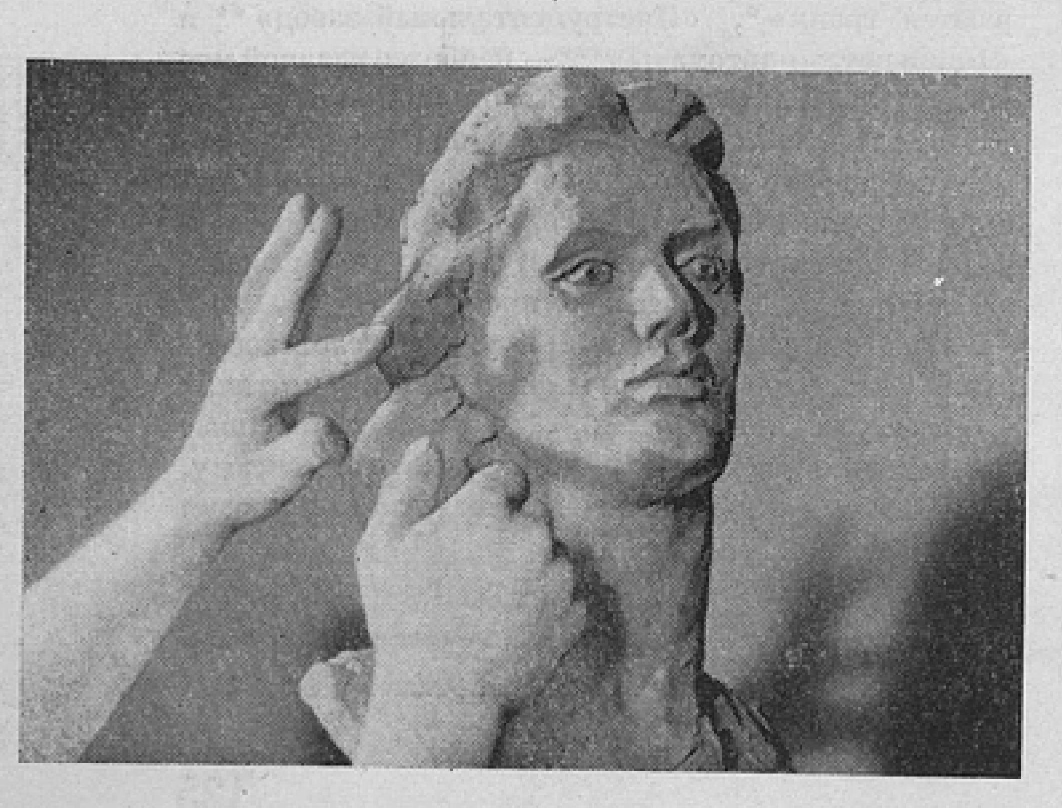
* Автор сценария М. Либер. Режиссер-оператор Н. Степанов.

** Автор сценария А. Козлов. Режиссер Б. Эпштейн. Оператор О. Краснов.

*** Автор сценария А. Вольфсон. Режиссер С. Левит-Гуревич. Оператор П. Тартаков.







идет. Усложняются задачи. Вырастают масштабы, убыстряются скорости. И вот на помощь человеческим рукам, расширяя их возможности, приходят друзья-автоматы. Люди, освобожденные от необходимости стоять у станков и заниматься тяжелым физическим трудом, поступают в институты, совершенствуют свои знания, учатся управлять сложными механизмами.

Нет, автоматика в условиях советского общества не обездоливает людей, не заставляет человеческие руки томиться в вынужденном бездействии.

В заключительной части картины снова возникает тема человеческих рук. Широкими, обобщенными образами перед зрителем проходят руки пианиста, скульптора, хирурга, инженера, управляющего пультом автоматической системы. Убедительно звучат слова диктора о том, что в советском обществе автоматизация не может привести к безработице. На долю человека всегда останется область творческого труда, недоступного автоматам.

Как и каждая научно-популярная картина, фильм «Наши друзья-автоматы» создан на фактическом материале с участием конкретных действующих лиц: исполнители «главных ролей» в картине — рабочие реально существующего предприятия. Отсюда и убедительность всего того, о чем говорится с экрана. Однако в фильме есть один принципиальный недостаток, присущий также и двум другим картинам, о которых мы говорили выше. На нем, видимо, следует остановиться более подробно. Мы уже говорили, что мало одной актуальности тематики, важен также и уровень той техники, о которой идет речь в картине, насколько она *современна*, или, еще лучше,— *перспективна*.

АКТУАЛЬНО, А ВОТ СОВРЕМЕННО ЛИ?

Тема картины «Наши друзья-автоматы» весьма актуальна. Но перспективна ли техника, о которой рассказывает фильм, находится ли она на современном уровне развития автоматизации? Увы, нет!

Для того чтобы занимать почетное место под весьма ответственной рубрикой «Техника коммунизма», недостаточно называться автоматом. Упоминая, например, о «бытовой» автоматике и называя ее часто «новой техникой», многие забывают, что не она призвана изменить облик человеческого общества, не говоря уже о том, что новизна многих подобных «приборов будущего» также весьма сомнительна. За примерами далеко ходить не нужно: автомат по продаже воды, который некоторые считают шедевром автоматизации, был известен за сто лет до нашей эры. Его изобретатель Герон Алек-

Кадры из фильма «Наши друзья-автоматы»

сандрийский оказал древним служителям культа немалую услугу, укрепив веру в чудотворную силу божества: верующие опускали монету определенного достоинства (5 драхм) в щель, проделанную в верхней крышке ящика для сбора пожертвований, и тотчас из маленького краника в боковой стенке того же ящика вытекала порция «святой воды». Известны также и другие автоматы древности, изготовленные искусными руками талантливых изобретателей самых различных стран и народов. Достаточно напомнить о таких великолепных игрушках-автоматах, как утка Вокансона, которая приводилась в действие пружиной часового механизма и могла крякать, переваливаться с боку на бок, плавать и плескаться в воде, двигать головой, расправлять крылья и чистить их своим клювом, пить воду, поднимать голову, чтобы показать шею во время глотков, клевать зерна и т. д. Наш экскурс в древнейший период истории автоматики отнюдь не случаен: автомат по продаже святой воды, утка Вокансона и показанная в картине «Наши друзья-автоматы» автоматизированная линия принадлежат к одной и той же простейшей группе автоматов, способных выполнять только одну или несколько фиксированных программ, предложенных человеком. Эта техника не относится к новой, перспективной технике завтрашнего дня.

В то же время уже сейчас достаточно широко известны автоматы «с высшим образованием», или, как их иногда называют, «мыслящие машины», способные управлять сложнейшими производственными или иными процессами.

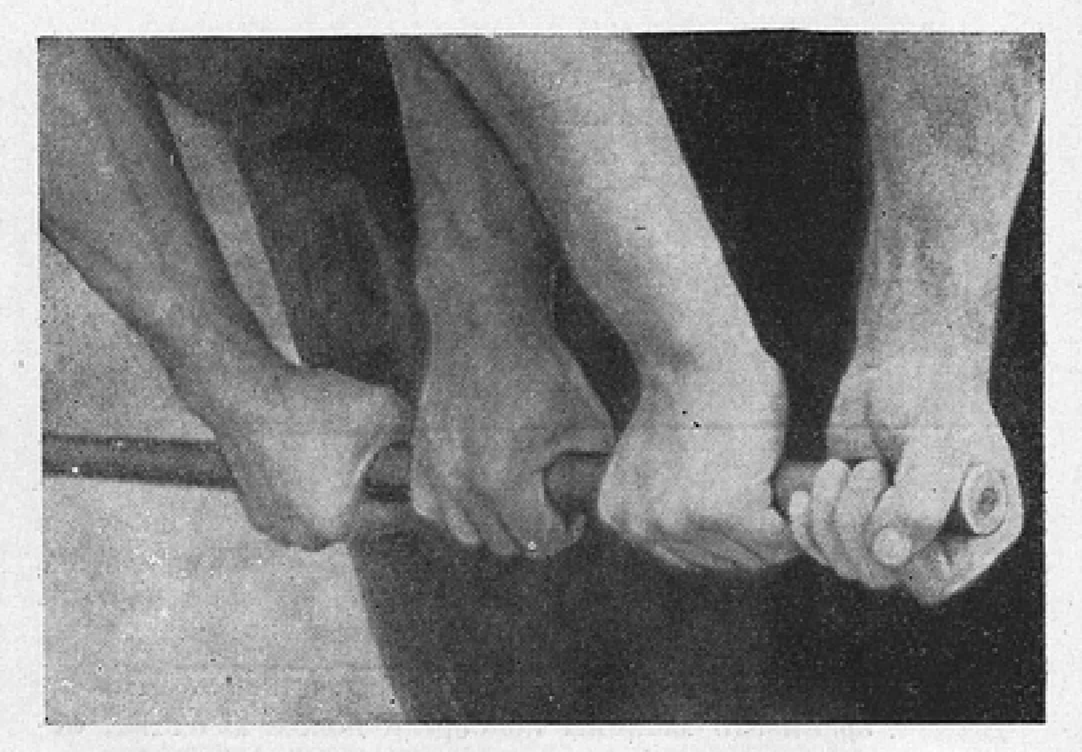
Внедрению и развитию именно такой автоматики принадлежит будущее! Именно о ней как о технике коммунизма и нужно рассказывать с экрана. Рассказывать вдохновенно, прославляя Человека, его разум и руки, создавшие эти фантастические произведения технического искусства.

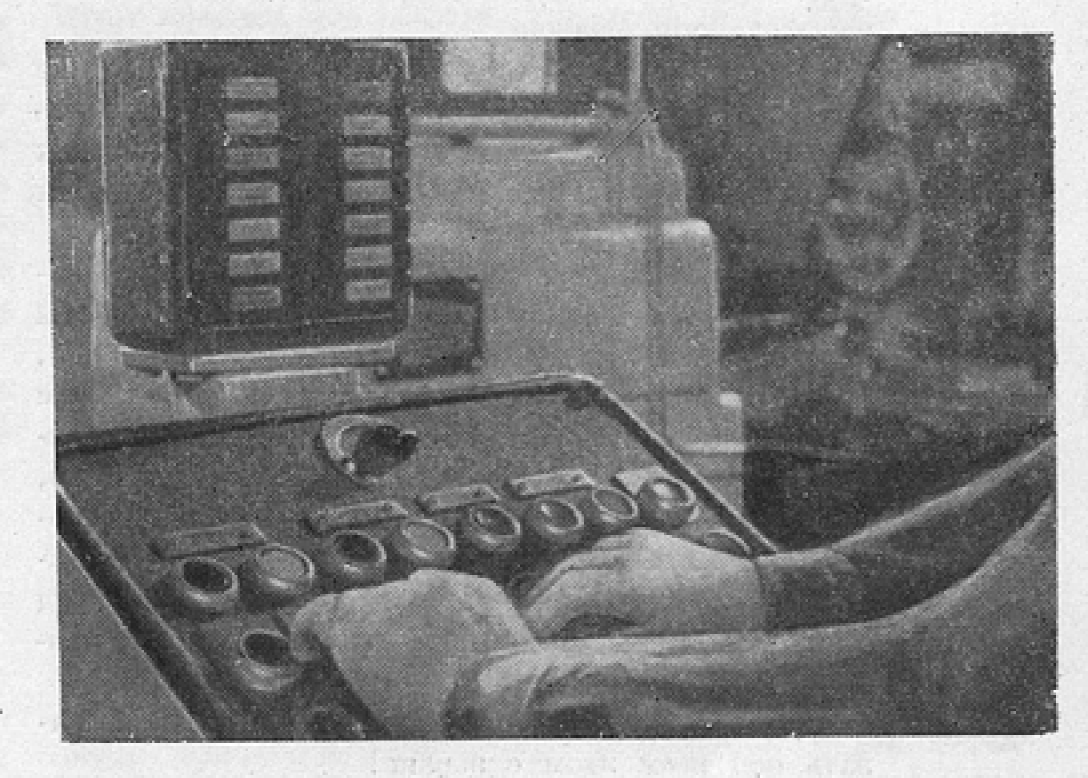
О чем конкретно уже сейчас может поведать научно-популярный кинематограф, какая картина вызовет у зрителя наибольший интерес?

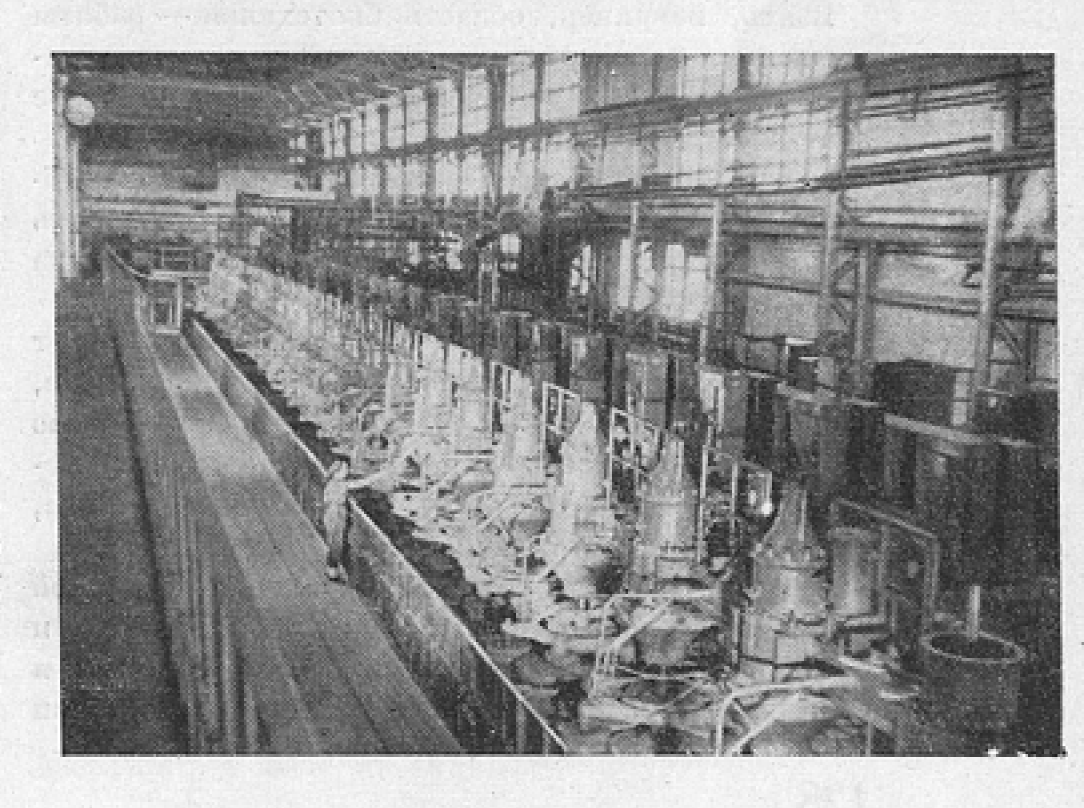
Попробуем наметить хотя бы некоторые области автоматики и кибернетики, в которых можно будет найти наиболее определенный ответ на этот вопрос.

АВТОМАТЫ «С ВЫСШИМ ОБРАЗОВАНИЕМ»

Так же, как и у людей, окончивших вузы, у каждой из этих машин обычно имеется своя определенная специальность. Они могут трудиться и в области точных наук, и на поприще экономики, биологии, медицины и даже филологических наук.







Кадры из фильма «Наши друзья-автоматы»

Но мало того, что эти машины уже имеют образование, позволяющее им решать широкий круг сложнейших задач, они еще способны повышать свою квалификацию «без отрыва от производства». Не случайно целую категорию подобных автоматических устройств вполне официально называют «самообучающимися» и «самонастраивающимися». Этим машинам человек передал ряд присущих ему ценнейших качеств. Например, способность сбора информации и длительного хранения ее в своей памяти; возможность вырабатывать условные рефлексы; анализировать изменения, происходящие в окружающей среде, и, наконец, умение, пользуясь соответствующими знаниями, вырабатывать оптимальное, наилучшее в данных условиях решение и контролировать проведение его в жизнь. В то же время эти машины приобрели новые качества, отсутствие которых часто ставило человека в весьма невыгодное положение.

Речь идет о быстродействии этих машин (уже сейчас работают вычислительные машины, способные производить от 30 до 100 тысяч математических операций в секунду), а также их высокой точности и неутомляемости.

Такие машины управляют сложнейшими производственными процессами, рассчитывают орбиты полетов наших спутников и космических кораблей, участвуют в перспективном народнохозяйственном планировании, переводят на русский язык иностранную литературу, классифицируют библиографию, помогают врачам ставить точные диагнозы и совершают множество других операций в самых различных областях науки и техники, выполняя труд сотен тысяч высококвалифицированных специалистов.

Как же увлекательно и интересно можно рассказать обо всем этом с экрана!

Взять, например, область биотехники — работы ученых по моделированию различных живых организмов. Проблема эта сейчас приобретает особое значение.

Наука ставит своей задачей создание своеобразных «роботов», которые должны заменить человека в ряде вредных для здоровья человека отраслей промышленности.

Моделирование живых организмов позволяет глубже изучить строение и свойства живых существ, помогает решить такую важную и первостепенную по своей гуманности задачу, как создание искусственных органов человека, изготовление протезов, управляемых биотоками, и т. д.

Видимо, даже не обладая широкой технической эрудицией и достаточными знаниями в медицине и биологии, можно представить себе всю важность и благородство задачи популяризации средствами научно-популярного кино успехов науки и техники в этих областях.

Приведем несколько конкретных примеров решения биотехнических тем, за экранизацию которых советский зритель будет горячо признателен работникам научно-популярного кинематографа.

Благодаря совместным трудам ученых-автоматиков и врачей удается в случае необходимости отключать сердце на длительное время от организма человека, возлагая его функции на автоматический аппарат — «искусственное сердце». Известен, например, случай, когда во время одной из операций жизнь в организме больного поддерживалась искусственными легкими и сердцем-автоматом в течение 97 минут. В настоящее время уже существует около десяти различных вариантов искусственных сердец.

Правда, мы еще далеки от того счастливого момента, когда новенькие сердца необходимых размеров и мощности можно будет получать по рецептам врачей в любой из обычных аптек. Однако кое-какие успехи в этой области, как мы видели, уже наблюдаются.

Сейчас, например, уже применяются электроавтоматические стимуляторы сердечной деятельности. Они вживляются вместе с источниками питания (сверхминиатюрными батарейками) в организм человека. Причем зарядка этих батарей производится без их изъятия из тела человека: больного помещают в магнитное поле, которое воспринимается специальным индукционным элементом, также вживляемым в тело человека, и преобразуется в электрическое напряжение, заряжающее батарейку.

РАДИОПЕРЕДАЧА ИЗ ЖЕЛУДКА

Навряд ли у кого-нибудь из тех, кто испытал весь комплекс ощущений, связанных с зондированием желудка, осталось приятное воспоминание об этой процедуре. К тому же, беря пробу желудочного сока или желчи, врачи не в состоянии осуществлять непрерывное наблюдение за внутренними органами человека во время еды или за реакцией организма на лекарства. А это иногда затрудняет диагноз и правильный выбор курса лечения.

Сейчас с помощью микроэлектроники и телеметрии исследование органов пищеварения человека проводится при значительно меньшей затрате нервной энергии испытуемого и испытателя. Больной проглатывает таблетку, в которую вмонтирован радиопередатчик с источником электрического тока и чувствительным элементом (датчиком). Врач, обследующий больного, принимает соответствующей аппаратурой радиопередачу непосредственно из же-

лудка; сигналы радиопередатчика автоматически дешифруются в виде плавной непрерывной записи и могут быть проанализированы в любое время в зависимости от задач данного эксперимента. Находящаяся в желудке таблетка не препятствует его нормальному функционированию.

Телеметрические методы исследований живых организмов уже сейчас широко используются в космической медицине и несомненно в дальнейшем все больше и больше будут входить в нашу повседневную жизнь.

ЕСТЬ ЛИ МЕСТО ЮМОРУ В НАУЧНОМ ФИЛЬМЕ?

«День, проведенный без улыбки,— потерянный день». Жаль что с этим правилом великого Демосфена согласны далеко не все творческие работники научно-популярного кино. Некоторые, по-видимому, считают, что в серьезном фильме, повествующем о достижениях науки и техники, не может быть места юмору. Позвольте не согласиться с этим мнением, может быть, даже и весьма авторитетных лиц. Каждый из нас с большой благодарностью вспоминает встречавшихся нам преподавателей и лекторов, которые умели даже самые сухие дисциплины преподносить так, что слушатели ловили на лету каждое их слово. Секрет успеха таких лекторов чрезвычайно прост: они справедливо полагали, что кратковременное отвлечение от серьезной и трудной темы — шутка, маленький смешной случай и т. п., на который затрачивается одна-две минуты,— окупится часами напряженного внимания слушателей.

То же самое можно сказать и о научно-популярном фильме. За примером ходить недалеко.

На Первом Международном конгрессе по автоматике были продемонстрированы десятки различных кинофильмов по автоматическому управлению, предоставленные конгрессу национальными комитетами «IFAC»* самых различных стран. Однако подлинного успеха добились лишь единицы фильмов и в том числе французская картина об истории автомобиля. Пересыпанный тонким юмором дикторский текст, сочетание кадров технических экспонатов с веселой мультипликацией и жизнерадостной музыкой сделали эту картину и умной, и полезной, и легко воспринимаемой.

* «IFAC»—«Международная федерация автоматического управления».

О СЦЕНАРИИ И СЦЕНАРИСТАХ

В короткой статье невозможно перечислить все новые перспективные области применения автоматики и кибернетики в нашем многогранном народном хозяйстве. Однако вывод можно сделать один — нужно стремиться дать экранную жизнь всему самому новому, самому передовому; тогда, и только тогда знания зрителя могут соответствовать уровню науки и техники сегодняшнего дня.

При этом сценарист, режиссер и оператор должны максимально использовать наиболее эффективные современные средства, которыми располагает только кинематограф и которые не доступны ни литературе, ни изобразительному искусству.

Общеизвестно, что успех научно-популярного фильма во многом зависит от той сценарной формы, в которую авторы заключают научный материал. Опыт показал, что обычная кинолекция, сделанная по существующему стандарту типовой лекции, без взлетов авторской фантазии, глубокой влюбленности в материал и страстности, обычно не увлекает зрителя. Сопровождаемый монотонным дикторским текстом научный материал не захватывает зрителя, проходит мимо его внимания.

Я глубоко убежден, что удачный во всех отношениях сценарий может получиться лишь в том случае, если над его созданием в тесном содружестве с кинематографистами работает опытный ученый-популяризатор, знакомый с особенностями техники кино и киноискусства, специалист своего дела, знающий в совершенстве предмет, о котором идет повествование, способный правильно, по-современному выбрать основное направление фильма. И хотя такой контакт формально существует — есть и соавторы и консультанты,— однако практически он очень редко бывает по-настоящему творческим. Часто консультанта и сценариста назначают без учета их желания и призвания. В этих случаях их единственной заботой становится документальное совпадение материала с известными жизненными истинами. Такой подход к фильму порой оказывается весьма губительным — он лишает и режиссера и сценариста творческого вúдения материала. К подбору авторов и консультантов следует относиться творчески, стараться привить им вкус к научно-популярному кинематографу, увлечь их благородной работой по пропаганде достижений передовой науки, популяризации ее великих идей.



Говорят мастера мультипликации

Круглый стол, как известно, понятие символическое. Те, кто собрались за ним для дружеской беседы, обычно ничего не имеют против, если стол оказывается овальным, квадратным или даже продолговатым.

На этот раз, однако, стола поначалу вообще не было. Стулья были. Вернее, кресла. Вместо стола был экран. А те, кого в дальнейшем мы будем торжественно (хотя и не без некоторого насилия над русской грамматикой) именовать «участниками круглого стола», пока что чувствовали себя обыкновенными зрителями. Студия «Союзмультфильм» показывала в помещении редакции журнала «Искусство кино» свои новые работы, которые должны были послужить материалом для последующего обсуждения «за круглым столом».

Таким образом, первыми слово получили сами герои мультфильмов. И с радостью надо отметить, что среди них почти не было наших старых и порядком-таки поднадоевших знакомых: всех этих добродушно рычащих мишек, трусливых, но славных зайчишек и противно-добродетельных мальчишек. Говорят, старый друг лучше новых двух. В искусстве часто бывает наоборот, и мы с удовольствием познакомились и с девочкой Капой, поведавшей нам о «Больших неприятностях» в ее семье; и с трактором-«Новичком»; и с другими героями новых работ студии «Союзмультфильм». Не все (и не всем) они в равной степени понравились, но уже одно то, что встретились мы с ними впервые, пробуждало интерес к каждому из них. И даже наши давние знакомцы — главначпупс Победоносиков и все его окружение — возникли на экране в таком неожиданно новом виде, что просмотр фрагментов из незавершенной еще С. Юткевичем и А. Карановичем «Бани» превратился в едва ли не самое обнадеживающее свидетельство того решительного поворота к серьезным и значительным темам, к новым драматургическим и изобразительным решениям, о котором говорили все те, кто выступал на обсуждении, последовавшем за просмотром фильмов.

МЕСТО В КИНОСТРОЮ

Да, о повороте говорили все. Иные называли его «сдвигом», другие «перестройкой», третьи «переломом», четвертые «новым этапом», пятые... Впрочем, на обсуждении выступило двенадцать человек (у основоположника «круглых столов» — легендарного короля Артура — тоже, как известно, было двенадцать рыцарей), и вряд ли необходимо приводить все те разнообразнейшие формулировки, которыми каждый из рыцарей, то бишь выступавших, определял нынешнее положение дел на студии «Союзмультфильм».

Однако, прежде чем говорить о нынешнем положении дел, вспомним недавнее прошлое. Пожалуй, совсем недавнее. Еще несколько месяцев тому назад один из ведущих режиссеров студии, Д. Бабиченко, выступил на страницах журнала («Искусство кино», 1961, № 10) со статьей «Довольно мультштампов!». Название ее говорит

само за себя, и надо сказать, что нарисованная Д. Бабиченко в его статье неблагополучная картина, до недавних пор характеризовавшая положение дел на студии, была во многом подтверждена и дополнена выступавшими «за круглым столом».

— Многие работы, выпущенные студией за последние два года, вызывали опасение, свидетельствовали о том, что на студии сложилась обстановка успокоенности,— заявила в своем выступлении главный редактор журнала «Искусство кино» Л. ПОГОЖЕВА.

О том же говорил и С. ЮТКЕВИЧ, выступивший на обсуждении, по его собственным словам, «в двояком виде — и как член редколлегии журнала «Искусство кино» и как работник студии». Он отметил, что еще совсем недавно «советская мультипликация заслуживала справедливые упреки в отсталости».

Не будем, однако, углубляться в прошлое. Гораздо важнее отметить, что, говоря о настоящем, ни один из выступавших не впал в тот приторно-снисходительный тон, который считается почему-то наиболее подходящим при разговоре о мультипликации. Дескать, малые формы,— что с них взять! Нет, не о «малых формах», а о большом искусстве шла речь на этом совещании, об искусстве, которому по плечу самые большие, самые серьезные, самые значительные темы.

«Искусством большой мысли, большой гражданской страсти, искусством, которому свойственно обобщение», назвала мультипликацию Л. Погожева. И когда о некоторых из показанных на совещании картин выступавшие говорили, что в них недостает большой мысли, большого обобщения,— это, по существу, также доказывало (хотя и от обратного), что об искусстве мультипликации можно (и нужно!) говорить по самому большому счету.

— Из того, что я здесь услышал,— заявил драматург М. ВОЛЬПИН,— едва ли не больше всего обрадовали меня упреки в отсутствии мысли. То, что в отдельных картинах мало мыслей,— это, конечно, очень плохо, но это ведь косвенно говорит о том, что мультипликация «выдерживает» большие мысли. Более того. Выясняется, что есть произведения — и в том числе значительнейшие произведения мировой литературы,— которые «так и просятся» в мультипликацию, и нигде, кроме мультипликации (если речь идет о кинематографическом воплощении), их осуществить нельзя. Все уже как будто начинают понимать, что мультипликация может решить целый ряд задач, которые не под силу игровой кинематографии. И задачи эти отнюдь не мелкие, а порой — и самые главные.

Говоря о крупнейших произведениях литературы, ждущих своего воплощения средствами мультипликационного искусства, М. Вольпин имел в виду многочисленные «предложения», сделанные выступавшими. Многие называли имя Евг. Шварца, философские сказки которого дают благодарнейший материал для мастеров мультипликации. С. Юткевич говорил о необходимости продолжить сотрудничество студии с Назымом Хикметом и успешно завершить работу над «Тремя толстяками» Юрия Олеши. Маяковский, Шварц, Уэллс, Щедрин, Франс — эти и другие писательские имена упоминались на совещании, когда речь шла «о месте мультипликации в кинострою», как образно выразился режиссер А. КАРАНОВИЧ.

Читатель, вероятно, обратил внимание, что в приведенном нами только что примерном списке будущего «авторского актива» студии, значительное место занимают писатели-сатирики. И это, конечно, не случайно. Многие из выступавших говорили о тех огромных возможностях, которые дает искусство мультипликации для создания сатирических произведений большого общественного звучания. Мультипликация должна занять почетное место и в тех сатирических киножурналах, о необходимости выпуска которых говорил Н. С. Хрущев в своей речи на совещании передовиков сельского хозяйства Казахстана.

— Нам всем ясно,— сказал С. Юткевич,— что мультипликация, и в особенности советская мультипликация, должна вести неустанные поиски по части максимального расширения тематики. Я бы сказал, что мультипликация больше, чем какой-либо другой отряд советского искусства, приспособлена для памфлета, карикатуры, сатиры. Это ее прямое дело.

Рисунки Д. Бабиченко



При общем положительном диагнозе «Мультипликационный «Крокодил» был уличен в беззубости, но это, как видите, поправимо!

Говоря о сатире, многие из выступавших ссылались на показанный перед началом совещания один из номеров «Мультипликационного «Крокодила», упрекая его в «беззубости». Об этом, в частности, говорил режиссер И. ИВАНОВ-ВАНО:

— Нашему «Крокодилу» недостает смелости и в отношении выбора тем, и в отношении изобразительного решения. Берутся уже апробированные, безопасные темы. Если уж мы взялись за это дело, то надо работать смелее.

— «Крокодил» — любопытная затея, — сказал в своем выступлении драматург К. МИНЦ.— Первый выпуск, пожалуй, не совсем удачен: не найдена внешняя форма самого «Крокодила» и других персонажей, но сама идея очень правильная, и я думаю, она даст хорошие плоды в будущем. Надо не прекращать вести поиски по линии изобразительного решения и, главное, брать острые сюжеты.

Сам по себе «Крокодил» доставил участникам совещания меньше радости, чем некоторые другие работы, но говорилось о нем много. Подробно остановился на недостатках первого выпуска «Крокодила» С. Юткевич, подчеркнувший, как и другие выступавшие, плодотворность самой идеи:

— Мне очень жаль, что «Крокодил» идет не по тому пути. Я с трудом вспоминаю, кого он кусает. Все очень беззубо по своей сатирической и политической направленности. Неужели мы не можем объединить на нашей студии остроумных, талантливых людей и создать политическую сатиру, антиимпериалистический памфлет. Ведь темы—под рукой. Редакция «Крокодила» должна брать другой прицел, а отсюда явится и другое изобразительное решение. Нужно использовать все средства современной графики, чтобы вилы и зубы «Крокодила» были значительно более острыми.

Отвечая на многочисленные критические замечания в адрес «Крокодила», директор студии М. ВАЛЬКОВ сказал:

— «Крокодил» у нас пока что где-то на задворках: он даже в планах не значится. В будущем мы намерены выпускать его регулярно, не менее трех номеров в месяц. Необходимо создать специальную группу по выпуску «Крокодила», сосредоточив в ней лучших писателей и художников. К сожалению, редколлегия «Крокодила», членами которой являются, например, Б. Ефимов и М. Слободской, в настоящее время почти бездействует.

Уделив значительное внимание сатире, участники совещания в то же время говорили о больших возможностях мультипликации в области жанрового и тематического разнообразия. Много говорилось, в частности, о работе драматурга М. Вольпина и режиссера Л. Атаманова над фильмом «Ключ».

— В работе Вольпина,— сказал драматург М. ПАПАВА,— меня привлекает сочетание сатирического изображения быта, почти реалистического в своей основе, с происшествиями совершенно фантастическими. Такое сочетание у нас, к сожалению, очень мало используется.

Об этом же говорил и С. Юткевич. По его мнению, в «Ключе» современная тема решена современными средствами.

— Совершенно закономерно,— сказал он,— это сочетание фантазии с реальностью при необычайно выразительной сатирической направленности отдельных кусков.

Сам автор «Ключа» драматург М. Вольпин также говорил об огромных возможностях мультипликации в области и жанрового разнообразия и сплава отдельных жанров.

— В игровом кино,— сказал он,— патетика часто выглядит фальшиво, а мультипликации не противопоказаны ни патетика, ни даже назидательность. В возможностях мультипликации и поэтичность в самом высоком смысле этого слова.

О «Ключе» М. Вольпина и Л. Атаманова и о «Больших неприятностях» М. Слободского и сестер В. и З. Брумберг говорили почти все участники совещания, отмечая эти работы как наиболее интересные из числа созданных за последнее время. (Рецензии на эти фильмы помещены в двенадцатом номере нашего журнала за 1961 год и первом — за 1962 год.) Они-то и являются главным образом свидетельством того поворота, который произошел, вернее происходит, в работе студии. Об этом говорил, в частности, С. ГИНЗБУРГ:

— Я в последнее время сравнительно редко смотрел мультипликационные картины, и поэтому мне особенно заметны те перемены, которые произошли в работе коллектива студии. Когда два года тому назад мы собрались на такое же совещание в редакции журнала «Искусство кино», то у нас после просмотра фильмов было ощущение, что студия топчется на месте. То, что было хорошо найдено в прежние годы,— заштамповалось и повторялось в разных вариантах, далеко не всегда убедительно и интересно. А тот материал, который мы просмотрели сегодня, свидетельствует о том, что сейчас студия переживает полосу очень интересного и бурного роста. Мы видим самые разнообразные, смелые поиски, которые ломают привычные, устоявшиеся представления о мультипликации и обещают в будущем еще бóльшие достижения.

Участники совещания не ограничились оптимистическими прогнозами. Серьезный разговор шел по каждому из компонентов мультипликационного искусства. И может быть, самым показательным было то обстоятельство, что более всего речь шла о драматургии как об основе основ произведения киноискусства, в том числе и мультипликационного.

СЦЕНАРИЙ — ОСНОВА ФИЛЬМА

— Искусство мультипликации может решать самые сложнейшие, самые волнующие, самые важные проблемы общественной жизни,— заявил на обсуждении драматург К. Минц. В той или иной форме об этом говорили и другие выступавшие.

Но сложные и интересные проблемы мультипликационное искусство может решать только опираясь на полноценный и интересный, пронизанный мыслью и действием драматургический материал. Это мнение было также единодушным.

— Мысль в мультипликацию приносит автор сценария,— с этим высказыванием драматурга М. Вольпина согласились все. И не удивительно, что, говоря о драматургии мультипликационного фильма, многие выступавшие останавливались на вопросе, который волнует сейчас творческих работников всех видов кинематографа — на роли и месте сюжета в мультипликационном кино. Об этом, в частности, говорил драматург М. Папава:

— В свое время наблюдалась порой некоторая «борьба» между авторами изобразительной стороны фильма и драматургом. Сюжет в мультипликационном фильме подчас воспринимался лишь как повод для изображения. Я глубоко убежден, что поиски в изобразительном решении мультипликационного фильма неотделимы от поисков новых сюжетов, новых форм сюжетосложения. Возьмем, например, картину «Козленок». По рисунку, по изобразительному мастерству это необычайно интересно и своеобразно. Но вместе с тем я чувствовал, что автору-мультипликатору, автору-

художнику нужен был хоть какой-нибудь повод, чтобы проявить свои возможности, развернуть накопившуюся в нем гамму изобразительных средств. И вот он взял «Козленка». А вместо «Козленка» мог взять что угодно другое. И мне становится жалко, что вся эта превосходная изобразительная форма вложена не то чтобы в банальный, а просто в никакой сюжет. А между тем, как бы ни был мал по метражу мультипликационный фильм, сюжет его должен быть отчетлив и точен. При всем том, что изобразительная сторона «Козленка» превосходна,— неотчетливость сюжета мешает восприятию фильма.

О недостатках с ю ж е т н о г о построения говорилось и в связи с фильмом «Новичок». Впрочем, в отношении этой картины мнения разделились. С. Гинзбург, например, дал картине положительную оценку. «Совсем простенький сюжет, но сделан он мастерски». Другие выступавшие не согласились с этим. По мнению Л. Погожевой, «и «Козленок» и «Новичок» страдают прежде всего отсутствием мыслей. О неясности авторской мысли, о непродуманности сюжета фильма «Новичок» говорил и С. Юткевич:

— «Новичок» очень нравится мне по изобразительному решению, но сюжет его совершенно не отработан и попросту глуп. Это неудачная попытка очеловечить то, что не поддается очеловечиванию.

Драматург М. Папава согласился с этим высказыванием:

— В самом замысле фильма,— сказал он,— есть какая-то нелепость. Трактор в нашем сознании это совершенно определенный социальный символ — символ победы нового в деревне. И вот эту высокую социальную символику авторы фильма превращают в обутафоренную вещь, в нечто вроде утенка и делают ему глазки на радиаторе. Неудача этой картины доказывает, что на новом пути, на который становится студия, нельзя сбрасывать со счетов большой внутренний смысл, который обязательно связан с сюжетом. Я предпочитаю сюжетную перенасыщенность «Ключа» той «экономии» смысла, которой, на мой взгляд, страдает «Новичок».

О некоторой «перенасыщенности» «Ключа» говорили и другие выступавшие. И. Иванов-Вано, оценив фильм как «произведение значительное и интересное», отметил в то же время, что фильму мешают некоторые побочные сюжетные линии.

— Полному успеху этой хорошей картины,— сказал С. Гинзбург,— мешает некоторая ее перегруженность, избыток выдумки. Напряжение действия к концу спадает. Но по замыслу это фильм очень умный, очень интересный. В нем много хороших жизненных наблюдений. А вот сценарий фильма «Дракон» показался мне очень традиционным по материалу и его воплощению. Сюжет фильма трактован грубо, с каким-то очень примитивным символизмом. Нам нужны фильмы, связанные с поисками новых сценарных решений.

«УМПА-УМПА» И ПОИСКИ НОВОГО

О поисках новых решений выступавшие на совещании говорили не только в связи со сценарной проблемой, но и на материале режиссерского и изобразительного решения ряда последних работ студии «Союзмультфильм».

О необходимости тесного творческого контакта между режиссером и автором сценария говорил в своем выступлении режиссер Л. АТАМАНОВ:

— Коллектив, работающий над картиной, должен быть тесно спаян. Ведь удача того или иного фильма не есть результат работы только режиссера или только сценариста. Это — результат работы коллектива, коллектива единомышленников. Всех нас прельстила своим обаянием картина «Козленок». Однако о полной творческой удаче говорить здесь не приходится, ибо между автором сценария и режиссером не было творческого единомыслия.

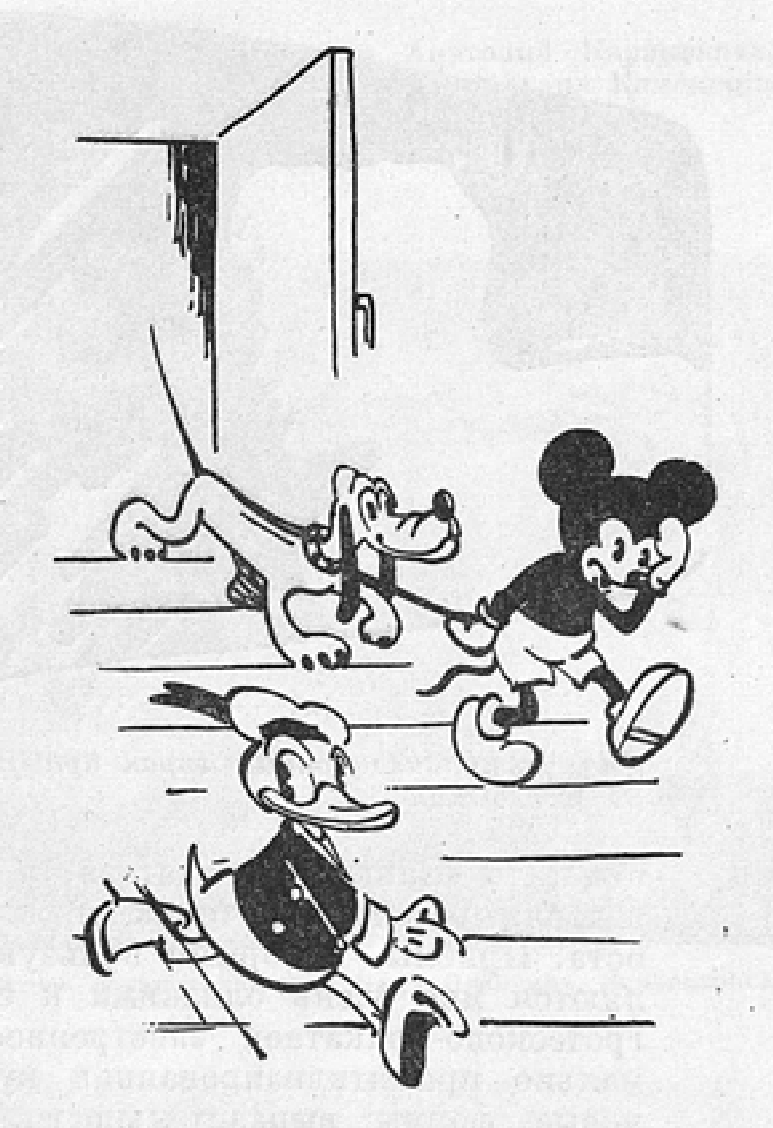
Почти каждый из выступавших, говоря о режиссуре мультипликационного фильма, затрагивал в той или иной степени вопрос о «диснеевских традициях», вернее об их преодолении.

— Режиссура диснеевского плана — то, что у нас на студии называют «умпа-умпа» — это вчерашний день, — сказал в своем выступлении редактор студии А. СНЕСАРЕВ.

Об этом же говорил и С. Гинзбург:

— Надо смелее отказываться от того, что было очень хорошо в свое время, но сейчас уже заштамповалось. На пути повторения старых диснеевских зайцев и мишек ничего нового сделать невозможно. Это совершенно отработанный материал. Заштампованные персонажи ведут и к заштампованным решениям, в том числе и в отношении содержания. Очень хорошо, что в основных своих работах студия в последнее время отказывается от старых перепевов.

Отдавая должное великолепному мастерству, с которым сделаны лучшие работы Уолта Диснея, выступавшие говорили в то же время об ограниченности его искусства, о том, что подражание Диснею неизбежно сужает круг тем, сужает мировоззрение художника.



Диснеевское влияние на исходе

— Недавно за рубежом издана книга «Мультипликация после Диснея»,— сказал в своем выступлении С. Юткевич. — Авторы ее ни словом не обмолвились о работах советских мультипликаторов. И надо сказать, что дело здесь не только в том, что мы сами мало пропагандируем свое искусство, но и в том, что мы долгое время были «заражены» Диснеем и только теперь начинаем выпутываться из этого «тяжелого заболевания». На первых порах Дисней был безусловно прогрессивным явлением в искусстве мультипликации, но впоследствии он стал ложиться тяжелым грузом на всю нашу работу.

Мне кажется, что преодоление Диснея заключается не только в преодолении его абсолютно устаревшего стиля. Студия должна еще решительнее обратиться к традициям Маяковского. Маяковский — великий поэт, поставивший свое искусство на службу революции. Эту задачу должна решать и советская мультипликация, решать смело, без оглядки на тех, кто, возможно, попытается противодействовать поискам нового, ведущимся сейчас на студии.

Я расцениваю эти поиски чрезвычайно положительно. Попытки найти новый стиль советской мультипликации не противоречат требованиям метода социалистического реализма. Переносить традиции станковой живописи в кинематографию, а тем более в мультипликационную,— совершенно не обязательно. А ведь до последнего времени многие считали, что единственный приемлемый изобразительный метод — — это копировка человеческих персонажей. Это натурализм, ничего не имеющий общего ни с задачами, ни с возможностями мультипликации, ни с самим существом метода социалистического реализма.

О необходимости отказа от примитивно-натуралистических решений говорил и режиссер И. Иванов-Вано:

— Следует признать, что мы на какое-то время забыли о специфической условности нашего искусства и слишком уж примитивно, шаблонно трактовали понятие «реализм». Насильственный перенос в мультипликацию чуждых ей методов изобразительного решения вел к натурализму, который нетерпим и в игровом кинематографе, а с мультипликацией не имеет вовсе уж ничего общего.

Многие выступавшие говорили о том, что важнейшим поворотным пунктом на пути к новым решениям может стать «Баня» С. Юткевича и А. Карановича. Работа



На мультипликационный экран пришел В. Маяковский

над фильмом еще продолжается, однако уже те фрагменты, которые были показаны участникам совещания, свидетельствуют об интереснейших поисках режиссуры и художника Ф. Збарского.

— Когда-то и я работал в мультипликации,— сказал М. Папава,— но потом перестал. Это был период, когда мультипликацию захлестнула волна натурализма. Потом наступил период увлечения патетической мультипликацией. А когда патетику без всякого разбора перекладывают на мультипликацию — это ужасно. Впрочем, это был процесс, захвативший не только мультипликацию, но и весь кинематограф.

И вот сегодня я увидел интереснейшие попытки вырваться из круга привычных решений. В первую очередь здесь хочется отметить «Баню». Признаться, я не очень представлял себе, как это может получиться. А сейчас начинаю убеждаться в том, что это будет очень интересная работа. Приемы, которыми пользуются Юткевич, Каранович и Збарский, представляются мне очень близкими к самому духу мультипликационного искусства, к гротесково-плакатной заостренности сатирической пьесы Маяковского. Максимально примитивизированная кукла несет только самое существенное. Найдены новые формы выразительности, причем освобожденный фон позволяет очень локальным кукольным персонажам «играть» на всем пространстве широкого экрана. Затем — ракурс. Впервые, кажется, в кукольный кинематограф пришло это мощное средство выразительности, и посмотрите, к каким превосходным художественным решениям это приводит. В том эпизоде, где рабочие-изобретатели приходят к Оптимистенко и тот в поисках нужной бумажки забирается вверх по бесчисленным ящикам, мы вдруг видим рабочих сверху, с точки зрения Оптимистенко, и они кажутся как бы сплющенными. Здесь превосходно найденный ракурс помогает выявить саму задачу этого куска.

О том, что интереснейшие находки режиссуры «Бани» существуют не сами по себе, а подчинены идейному замыслу авторов, говорили и другие выступавшие, в частности композитор Л. СОЛИН:

— Во многих просмотренных нами картинах, и в первую очередь во фрагментах «Бани», появилось то, что раньше было редким гостем в мультипликационном кинематографе. Появился общественный темперамент художника. От этого-то и идут все находки авторов фильма, которые, вместо того чтобы преодолевать специфику кукол, их как будто бы ограниченные возможности, используют в полной мере эти возможности, причем оказывается, что в руках талантливых людей эти возможности не такие уж ограниченные.

Новаторский характер поисков С. Юткевича, А. Карановича и Ф. Збарского отметил в своем выступлении и С. Гинзбург:

— Я убежден, что фильм «Баня» откроет перед кукольной мультипликацией совершенно новые перспективы — и гротесковой остротой характеристик персонажей, и смело взятыми планами, и очень интересным построением кадров. В кукольной мультипликации кадры обычно бывают загружены и плохо читаются. А тут — широкоэкранный фильм, и на коротких кусках возникает очень сложный для кукольного фильма материал, который читается удивительно ясно, интересно и убедительно.

Давать оценку картине еще рано: она не закончена, но думаю, что она вызовет споры: очень уж она остра и непривычна по форме.

Фрагменты из «Бани», так же как «Большие неприятности», еще раз доказали, что настоящего творческого успеха можно добиться только на путях исканий, экспериментирования. Возражая тем, кто полагает, что на студии нет возможности создавать экспериментальные фильмы, А. Каранович привел в пример «Большие неприятности» — отличный, новаторский фильм. И в то же время, как подчеркивали многие выступавшие, ряд картин, выпускаемых студией, все еще носит традиционный, порой эпигонский характер. Особенно огорчительно, что авторами многих из этих картин являются молодые режиссеры.

— Мне хочется обратить ваше внимание на одно обстоятельство,— сказал в своем выступлении А. Снесарев,— обстоятельство, на мой взгляд, тревожное и опасное для будущего студии. В числе авторов интересных новых работ мы видим фамилии сестер Брумберг, Атаманова, Юткевича, но не видим фамилий молодых режиссеров. Ведь именно молодежи должно быть свойственно стремление к новому, неизведанному. А фильмы наших молодых режиссеров — традиционны.

Неблагополучное положение с молодыми режиссерскими кадрами отметил и директор студии М. Вальков:

— В адрес нашей студии было сказано много лестного. Однако мы понимаем, что стоим перед серьезными затруднениями творческого порядка. И связано это в первую очередь с проблемой режиссерских кадров. Готовить режиссеров для нашей студии было поручено ВГИКу. Однако в ближайшие годы мы не ждем хорошего творческого пополнения и поэтому решили организовать курсы по повышению квалификации наших художников-мультипликаторов. Люди способные, стремящиеся стать режиссерами, могли бы получить на этих курсах немало полезного, при условии, конечно, если к преподаванию будут привлечены опытные мастера. Мы уже имеем согласие С. Юткевича, намерены привлечь и других крупных художников.

М. Вальков подробно остановился и на другой «большой» проблеме, с которой сталкивается студия: на необходимости расширить круг художников. Об этом говорили и другие выступавшие, в частности А. Каранович:

— Многие комплименты, которые были сделаны в адрес режиссуры «Бани», мы должны переадресовать нашему художнику Ф. Збарскому. Но разве мало у нас других интересных художников, которых, однако, никто не привлекает к работе в мультипликационном кино? Режиссер не должен быть ограничен возможностями «штатных единиц», он должен иметь право привлекать новых художников.

Драматург М. Вольпин согласился с этим и высказал мнение, что состав художников надо пополнить и главным образом за счет художников, работающих в журналах.

Аналогичную мысль высказал и Л. Атаманов. В этих выступлениях речь шла о художниках-постановщиках. Директор студии М. Вальков обратил внимание собравшихся на то, что многими недооценивается важная роль, которую играет в создании фильма художник-мультипликатор.

— Когда говорят о мультипликационном фильме, называют обычно имена сценариста, режиссера, иногда художника-постановщика, но, к сожалению, забывают порой, как важно в нашем искусстве мастерство художника-мультипликатора. У нас есть художники-мультипликаторы, которые стоят порой выше режиссера и в отдельных фильмах сказывается скорее их творческий почерк, а не почерк режиссера-постановщика. Работа художника-мультипликатора (или кукловода) в нашем искусстве — это то же, что актерская работа в игровом кинематографе.

Поскольку уж зашла об этом речь, то упомянем о том, что и собственно «актерские работы» также послужили материалом для принципиального разговора на этом обсуждении. Утешительного, правда, здесь было сказано мало. А. Снесарев отметил, что студия «многого еще не достигла в работе с актерами, озвучивающими картины». Л. Солин сказал об этом несколько более подробно, заметив, что «актеры, увлекаясь спецификой мультфильма, в основном пищат, а не разговаривают». Л. Погожэва отметила, что сущность «актерской проблемы» в мультипликационном кино та же, что в отношении режиссеров и художников: узость круга людей, привле-

каемых к работе. «У вас работают очень однообразные актеры, почти все детские голоса на один лад. А в то же время многие актеры, которые могли бы быть полезными студии, не используются. Надо вести поиски и в этом направлении».

Однако актерская работа в мультипликационном кино в силу его специфики принадлежит уже скорее к области звукового решения фильма. Мы и переходим сейчас к этому вопросу, тем более что выступавшие уделили ему чрезвычайно большое внимание, хотя комплиментов на этот раз почти не раздавалось.

НЕ ХУЖЕ — ЧЕСТЬ НЕ ВЕЛИКА!..

Подробнее всех о музыке в мультипликационном фильме говорил композитор Л. Солин. Согласившись, что музыкальное решение большинства мультфильмов отличается традиционностью и невыразительностью, он спросил у присутствующих:

— А в художественной кинематографии какая музыка?

На что с места последовали весьма дружные реплики:

— Еще хуже!

— Следовательно,— продолжал Л. Солин,— вопрос надо ставить не о традиционности музыки в мультфильмах, а о традиционности всей нашей киномузыки.

(Забегая вперед, скажем, что в ближайшем будущем редакция журнала намерена посвятить один из своих очередных «круглых столов» общим проблемам киномузыки. А пока придется признать, что утешительного в этом единодушном «еще хуже» было мало. Как тут не вспомнить Твардовского: «Не хуже — честь не велика; не лучше — вот в чем горе!»)

Вопрос о музыке в мультипликационном фильме, о ее возможностях и — более широко — о звуковом решении фильмов первым поднял на совещании С. Юткевич.

— Нельзя не обратить внимания,— сказал он,— на чудовищный разрыв между изобразительным и звуковым решениями просмотренных нами фильмов. Я бы даже сказал более резко. Если мультипликаторы, режиссеры и художники сделали десять шагов вперед, то в музыке царит штамп, традиционализм в самом дурном смысле этого слова. Я считаю, что «Козленок», например, с его острым рисунком просто погублен музыкой, написанной в ложноклассических традициях. Почему мы все еще боимся новых, неожиданных звучаний. От страха перед джазом мы ограничиваем себя возможностями струнных ансамблей, наподобие тех, которые выступают в фойе кинотеатров. Современные же инструменты, как правило, не используются. Я уже не говорю об электронных инструментах, но все богатство, накопленное современной музыкальной культурой, для нас будто не существует.

Надо ополчиться против бездарной эпигонской музыки, надо полностью обновить звуковое оформление наших мультипликационных картин. Меня не устраивает музыка ни в одном из просмотренных фильмов, за исключением, может быть, «Больших неприятностей», где режиссеры и композитор, воспользовавшись заблуждениями Капы и Коли, робко ввели джазовое звучание. Дисней в музыке нас обогнал, это одна из самых сильных сторон его картин, и дело здесь не только в Стоковском, а в удивительно точном совпадении зрительного образа со звуковым рядом. Нам сейчас нечему учиться у Диснея в области изобразительной, но тому, что он делает в области звука, поучиться надо.

Разговор о музыке был продолжен А. Карановичем:

— У меня претензии не только в адрес композитора, но и в адрес нашей режиссуры, потому что композитор во многом является выполнителем заказа, сделанного режиссером. И здесь мы очень робки и традиционны в самом худшем смысле этого слова. Мы используем один и тот же круг композиторов из одной картины в другую. Мы совершенно прекратили экспериментальную работу. А если паче чаяния что-то получилось в одной картине,— мы начинаем использовать это и в другой. Богословский, например, использовал для одного фильма электронную музыку, и вот уже электронными инструментами стали пользоваться в таком количестве, что это при-

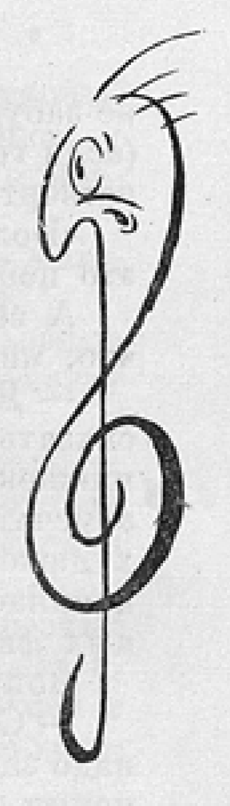
обретает угрожающие размеры. Например, картина «Новичок» сделана на электронных инструментах без всякого к тому основания.

Мы даже не пытались экспериментировать с такой вещью, как рисованная музыка. Мы забыли свои достижения в этой области, и нам нужно начинать все сначала.

Подробнее других, как мы уже сказали, о музыке в мультфильме говорил композитор Л. Солин:

— Сегодня счастливый для киномузыки день: ее отметили. Отметили хотя бы тем, что всерьез и впервые за много лет говорили о ней.

Хочется сказать несколько слов о месте композитора в мультипликации. Работа композитора начинается задолго до того, как сделан фильм. Композитору дается расписанная на квадратики бумажка, где сказано: 11 секунд такой-то музыки в таком-то месте и т. д. И все это надо сделать быстро, потому что дается на это недели две, не больше. А фильма композитор не видел, изобразительного решения не знает. Оркестр приходит к нему с одной мыслью: записать как можно больше минут за возможно более короткое время. Партитуры до репетиции никто не видит. Оркестр играет невыразительно, неинтересно. И вот эта музыка ложится на фильм. Результат ясен: невыразительность, серость.



Композитор требовал внимания к музыке...

Следует сказать и о месте звукооператора. Звукооператоры в кино — это люди с техническим образованием, у которых, по существу, есть один критерий — стрелки приборов: здесь стрелка отклоняется слишком сильно, здесь слишком слабо. Неквалифицированный звукооператор — огромное препятствие в нашей работе. Таких звукооператоров, как Б. Вольский и Я. Харон, людей образованных не только технически, но и музыкально, у нас нет.

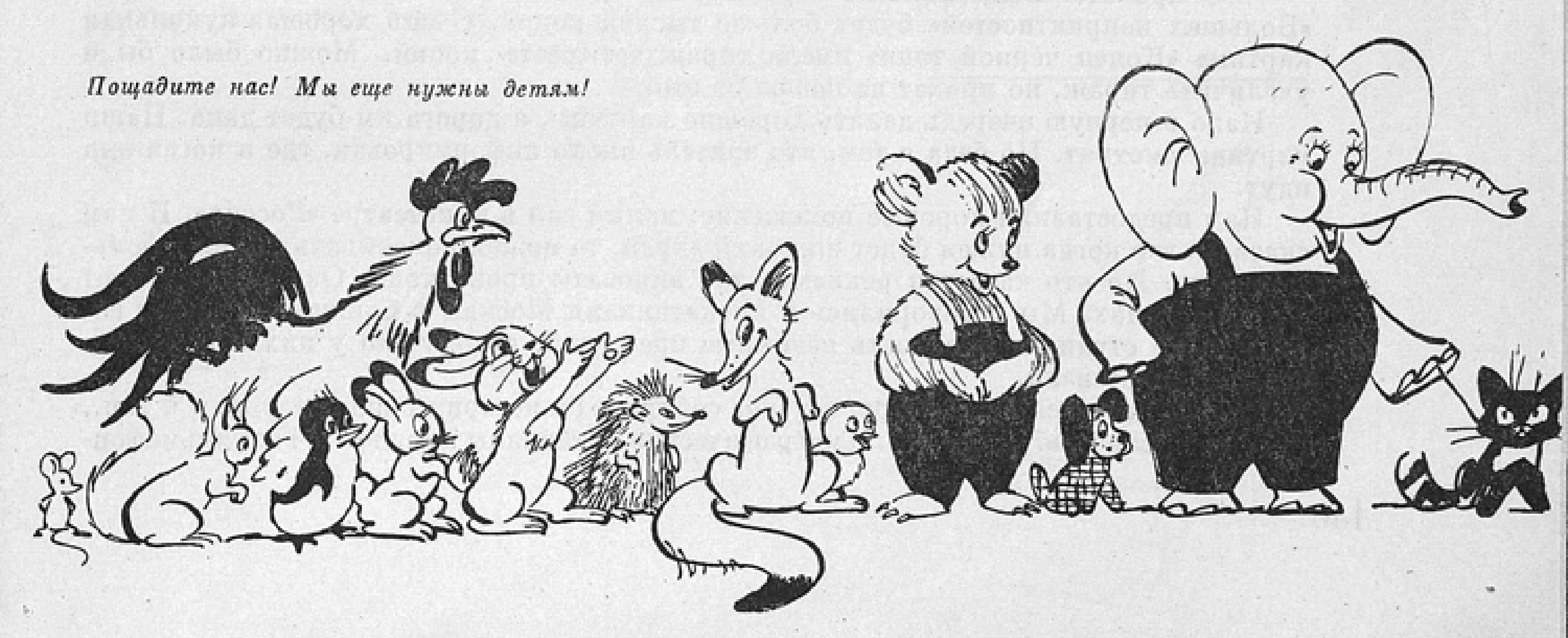
А разве можно не сказать об абсолютно непригодной аппаратуре? Смешно и стыдно, когда на перезаписи приходится помногу раз записывать одно и то же.

ОБ АДРЕСЕ МУЛЬТФИЛЬМА

Вопрос, казалось бы, ясный. Мультфильм адресован зрителям — и большим и маленьким. Но после того как в течение целого ряда лет студия ориентировалась почти исключительно на те возрастные категории, которые обычно посещают кино в сопровождении бабушек и мам, естественно, что на совещании говорилось главным образом о тех фильмах, которые представляют интерес и для взрослого зрителя. Не возникает ли в данном случае «перегиб» — в противоположном направлении? Этот вопрос задал себе и другим участникам совещания М. Вольпин:

— В нашем сегодняшнем обсуждении меня, откровенно говоря, кое-что напугало. Мы так много говорили о «повзрослении» наших фильмов, что возникает опасение:

Пощадите нас! Мы еще нужны детям!



не забудем ли мы о детском зрителе. Надо точно знать адрес фильма. Вот, например (если говорить об игровой кинематографии), картина «Друг мой, Колька!»— на три четверти для взрослых. Адрес не точный.

«Большие неприятности» — это очаровательная картина, это явная победа. Но это победа только для взрослых.

А ведь нам надо воспитывать и детей, воспитывать средствами искусства. Так что, мне кажется, надо несколько снисходительнее отнестись к традициям.

— Для детей надо тоже по-новому делать,— возразила Л. Погожева. — Кстати сказать, и в Детгизе это не всегда хорошо получается. Бесчисленное количество книжек, которые выходят для детей, воспитывают примитивный вкус. Вспомните замечательные слова в докладе Н. С. Хрущева на XXII съезде партии о воспитании художественного вкуса как об одной из главных задач искусства. Это воспитание начинается с детской книжки, со школы, с самых азов, в том числе и с первых увиденных фильмов.

Вопроса об «адресе» мультфильма коснулся также М. Папава:

— Сейчас, на том новом пути, на который вступила советская мультипликация, надо задать вопрос: на кого та или иная картина работает? Если раньше мультипликация целиком шла по разделу детского кино, что создавало ей некую экстерриториальность и неподсудность, то сегодня очевидно, что мультипликация переходит в искусство и для взрослых. Но с этой точки зрения, я думаю, что внутри мультипликационных работ, видимо, должно быть какое-то разделение и по сюжетному решению и по изобразительной манере, потому что такая вещь, как, например, «Ключ», адресованная, по существу, взрослым, несет в то же время и элементы прямого моралите, назидательности, идущей от старых традиций.

...И ПОСЛЕДНЕЕ

Последними, как известно, решаются обычно так называемые организационные вопросы. Поступим так и мы, хотя, судя по вниманию, уделенному на совещании этим вопросам, их можно назвать, используя известное крылатое выражение, последними по месту, но не по значению.

Л. Погожева задала участникам совещания несколько вопросов:

— Первое: сколько печатается в среднем копий каждой картины, где они прокатываются? Где идут мультфильмы?

— Второе: где собираются, где хранятся и систематизируются материалы по истории мультипликационного кино? Ведется ли такая работа на студии?

— Третье: как у вас осуществляются связи с другими студиями страны? Помогаете ли вы им?

Ответил на эти вопросы директор студии М. Вальков:

— О прокате. Если фильмы хорошие, то копий печатается достаточно. Тираж «Больших неприятностей» будет больше тысячи копий. Очень хорошая кукольная картина «Конец черной топи» имела тираж четыреста копий. Можно было бы и увеличить тираж, но прокат не пошел на это.

Надо в первую очередь делать хорошие картины, а дорога им будет дана. Наши картины смотрят. Но беда в том, что зритель плохо информирован, где и когда они идут.

Нам предоставили хорошее помещение: малый зал в кинотеатре «Россия». И нам сказали, что когда нужен будет широкий экран, то можем показывать фильм в большом зале. Но что касается рекламы, тут виноваты прокатчики. Они мало думают о наших делах. Мы договорились с прокатчиками Москвы в ближайшее время собраться на студии и высказать взаимные претензии, потому что у них к нам тоже большие претензии.

Что же касается пресс-бюро, которое собирало бы исторические материалы и т. п., то должен сказать, что все фильмографические материалы имеются в Госфильмофон-

де. Там хранятся и негативы мультфильмов. У нас имеется так называемый художественный архив при методкабинете. Впрочем, название это более чем условное: у нас там только один работник. Архив запущен, и нужно взяться всерьез за приведение его в порядок.

В ближайшее время исполняется двадцать лет со дня организации студии. Хотелось бы как-то отметить это хотя бы на страницах журнала «Искусство кино».

Не только М. Вальков, но и многие другие выступавшие высказывали серьезные претензии в адрес печати, уделяющей совершенно недостаточное внимание искусству мультипликации.

— Работы, сделанные студией за последнее время, а также то, что задумано,— требуют поддержки,— сказал К. Минц. — И очень обидно, что наша пресса, которая уделяет порой большое внимание таким фильмам, о которых достаточно одной-двух статей, и находит место, чтобы десятки раз писать о какой-нибудь плохой комедии,— совершенно не находит места для того, чтобы осветить те большие и интересные явления, которые происходят сейчас в отечественной мультипликации. Мне кажется, это большой пробел, и от редакции «Искусства кино» очень многое зависит в смысле постоянного внимания к проблемам, волнующим мастеров советской мультипликации.

— Я надеюсь,— сказал И. Иванов-Вано,— что журнал предоставит нам возможность высказываться на его страницах. Мы хотим видеть статьи с оценкой своей работы,— пусть это будет суровая критика, но это лучше, чем ничего. Мне бы не хотелось, чтобы наше сегодняшнее совещание осталось только очередным разговором; если вы нам верите, если вы чувствуете, что мы стараемся выйти на новую, интересную дорогу,— помогите нам.

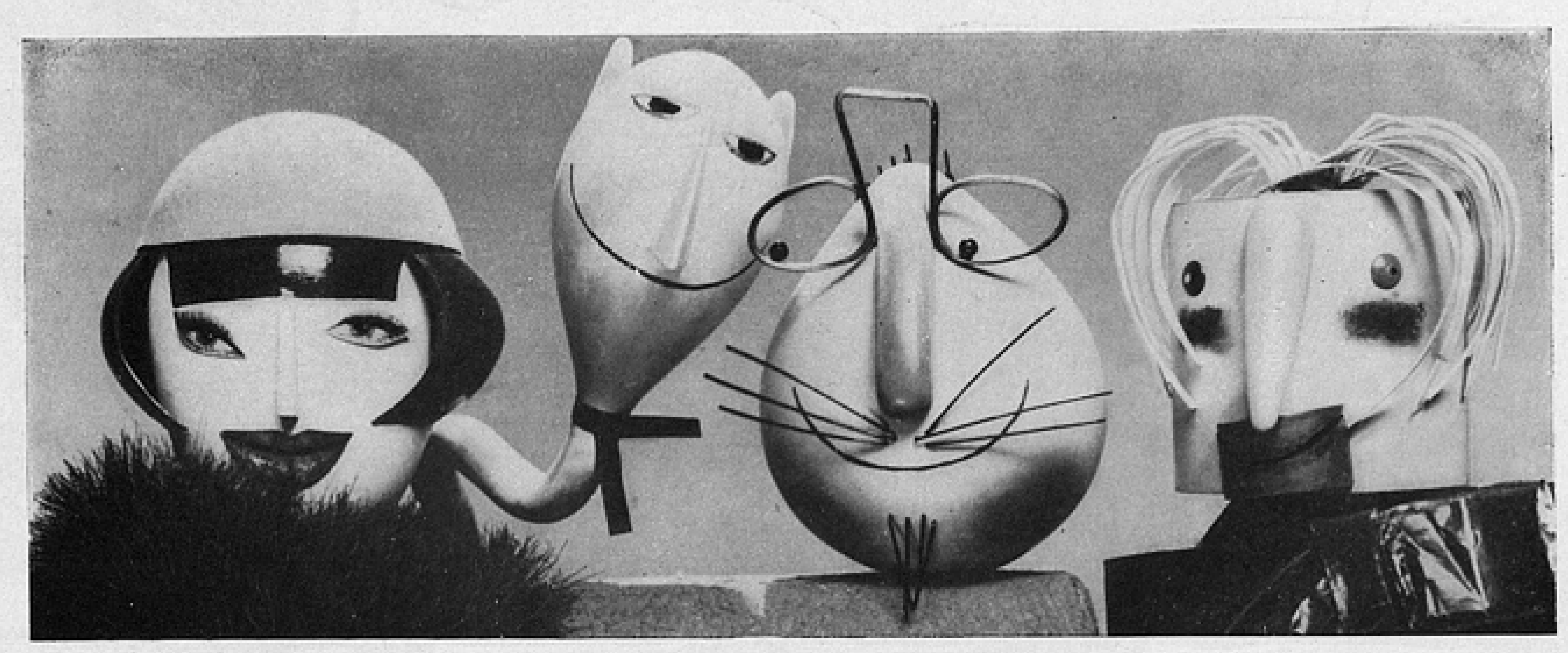
●

Да, мы не хотим, чтобы это совещание осталось только «очередным разговором». Мы полагаем, что все то новое, свежее и интересное, что было создано за последнее время на студии, дает полное право говорить о мультипликации как об одном из важнейших отрядов советского киноискусства. Разговор о тенденциях, достижениях и (чего греха таить) недостатках искусства мультипликации будет продолжен. Мы призываем принять участие в этом разговоре творческих работников, выступивших и не выступивших на прошедшем совещании. Мы призываем к этому же теоретиков и критиков, в адрес которых было высказано за этим «круглым столом» немало горьких, но справедливых упреков. Но больше всего нам хотелось, конечно, чтобы очередные наши встречи не ограничивались только «разговором», чтобы они, эти встречи, почаще происходили и в темноте кинозала, с глазу на глаз с героями мультфильмов и с мастерством их создателей. Быть может, и наш «очередной разговор», о котором мы только что рассказали, послужит в какой-то мере тому, чтобы подобные «встречи», встречи с новыми, талантливыми произведениями искусства мультипликации, были как можно более частыми, как можно более радостными.

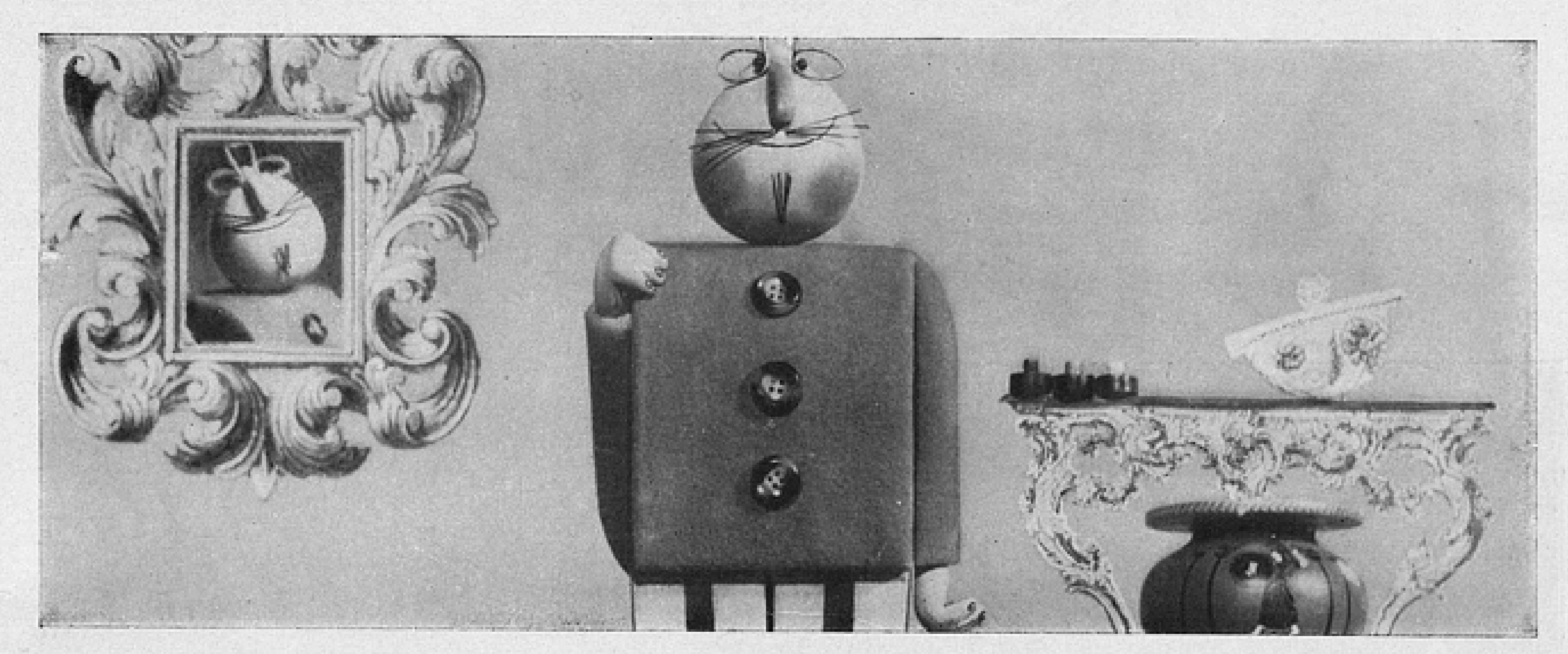
Итак, до новых встреч!

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНОСТУДИИ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

В. Маяковский. «Баня».
Постановка Сергея Юткевича и Анатолия Карановича.
Художник Феликс Збарский. Оператор Михаил Каменецкий.

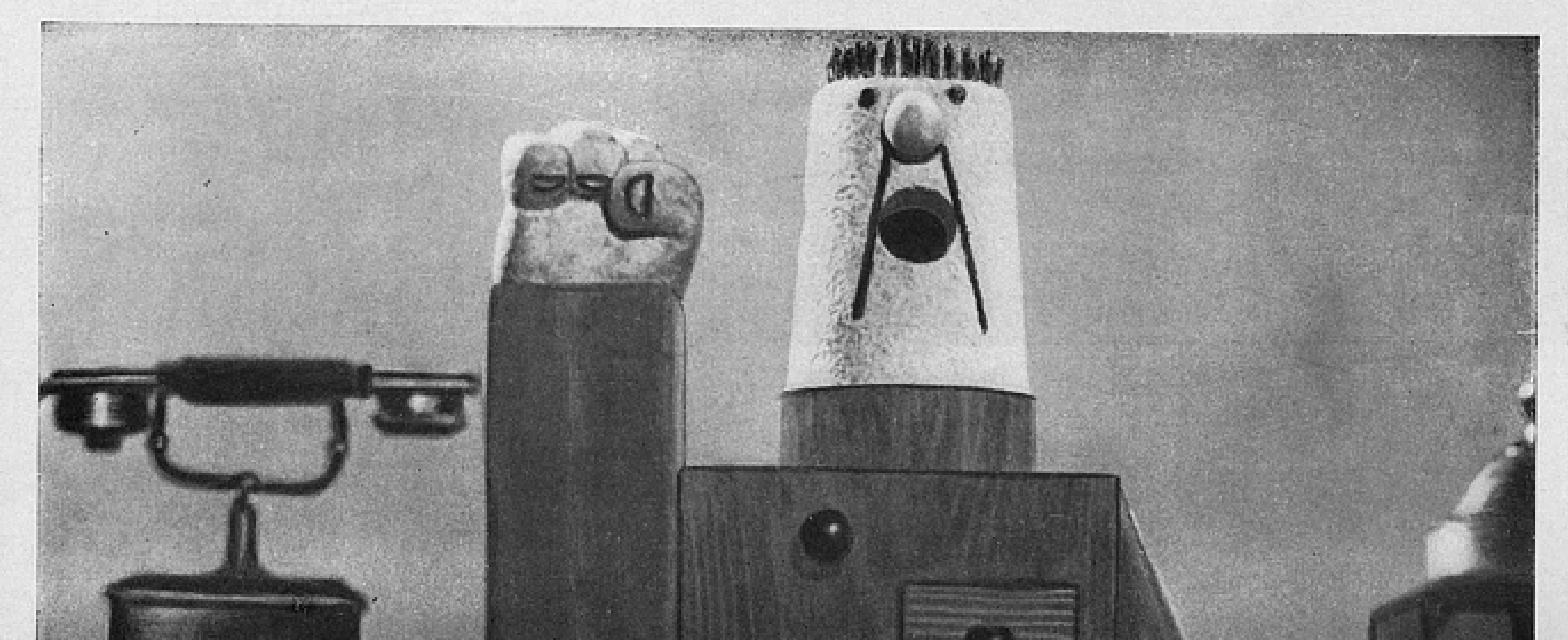


Мезальянсова, Моментальников, Иван Иванович, Бельведонский



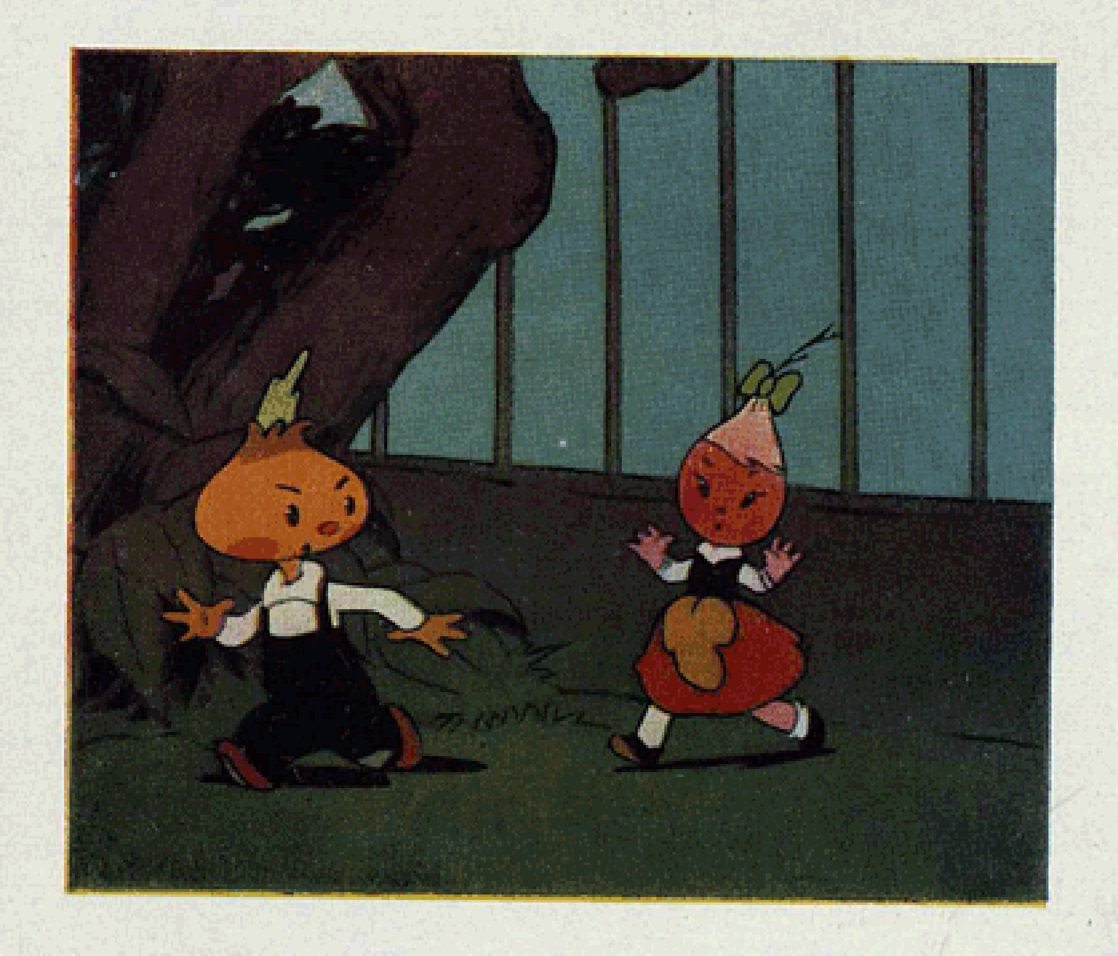
Иван Иванович в КОКУСе

Победоносиков в кабинете

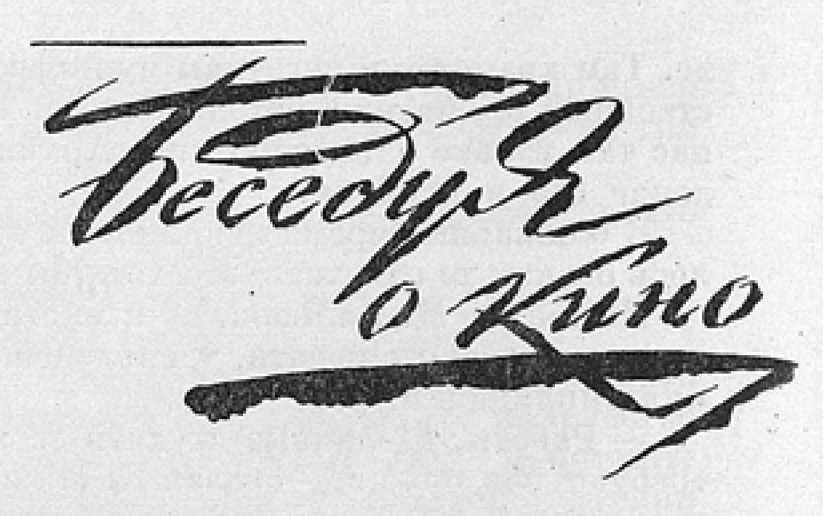


↑

«Большие неприятности».
Автор сценария М. Слободской. Режиссеры В. и З. Брумберг. Художники Л. Азарх и В. Лалаянц. Оператор Е. Петрова. Композитор А. Варламов. «Союзмультфильм», 1961



«Чиполлино».
По мотивам сказки Дж. Родари. Автор сценария М. Пащенко. Режиссер Б. Дежкин. Художник-постановщик П. Саркисян. Художник К. Карпов. Оператор Е. Петрова. Композитор К. Хачатурян. «Союзмультфильм», 1961



Даниил ДАНИН

Изображение неизображаемого

Так как общепринято танцевать от печки, то, очевидно, надо начинать с утверждения, что мы живем в век необычайного прогресса науки и техники. Доказательства у всех на глазах. Они не нуждаются в перечислении. Но стоит заметить, что на протяжении жизни лишь одного поколения родились и получили многообещающее развитие такие науки, как кибернетика, биофизика, космонавтика, о возможности реального существования которых вчера размышляли только ученые-фантазеры.

Роль и значение науки — и прежде всего современной физики — так возросли, что многие ее проблемы привлекли внимание всего человечества. Никогда прежде люди не питали такой обнадеживающей и такой опасливой веры в могущество знания! И не чувствовали так остро поэзии ищущей мысли.

Но современному человеку недостаточно верить — ему хочется понимать, ему хочется быть, хотя бы издали, соучастником той великой «драмы идей», о которой говорил Альберт Эйнштейн, имея в виду драму познания окружающей нас природы. И нет ничего странного и противоестественного в том, что люди сегодня с надеждой ждут от искусства, что оно поможет им приобщиться и к этой драме истории, как приобщает оно их ко всем делам и чаяниям человечества. Но может ли искусство оправдать эти надежды? Речь идет не об обычной научной популяризации.

Уже создается и расширяет свои права литература, называемая научно-художественной. Она адресуется не к уровню знаний, а к уровню мышления современника и к его душе. Чем она отличается от привычной нам художественной литературы? Пожалуй, вернее всего сказать, что главным ее героем являются научные искания — не просто живущий на белом свете человек, конкретно — ученый, а научные искания человечества. Оставаясь, как и все искусство, человековедением, она, эта своеобразная научно-художественная литература, «ведает» ту самую драму идей, о которой говорил Эйнштейн, быть может, высшую и самую благую драму, какая приходится на долю мыслящего существа...

Горький писал когда-то: «Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций».

Именно на этой арене борьбы и сооружается здание научно-художественной литературы — поэзии науки. Это сопряжено с очень большими трудностями. Особенно когда ареной является неподвластный обычному нашему трехмерному «классическому» воображению труднодоступный мир основных и решающих представлений современной физики. Именно она, современная физика, стала словно бы миром парадоксов.

Она устранила из картины движущейся материи абсолютное время и абсолютное пространство; она установила, что сама мера материальности — их масса — зависит от характера их движения; она простилась с представлениями о неизменных «кирпичиках мироздания» — об элементарных частицах, подобных бильярдным шарикам; она показала, что материя двулика в своих «первоосновах» — построена из странных, непредставимых волн-частиц; она низвела с пьедестала классическую механическую причинность и выяснила, что мир устроен сложнее и хитрее; она узнала, что в глубинах материи господствует новый тип закономерностей — вероятных, а не фаталистически необходи-

мых... Она узнала так много необычайного, что решительно изменила прежнее наше миропонимание в области физики. И показать человека этого нового миропонимания, показать происхождение и поэзию этого нового взгляда на мир природы обязано искусство. Иначе какое же оно человековедение, если отступает перед главным и труднейшим!

И вот — самое доступное из искусств — кино!

Возможен ли научно-художественный кинематограф? Известно, что кино начинается со сценария. А сценарий, если он хорош,— это настоящая литература. И если возможна научно-художественная литература, то возможна и драматургическая основа для «странного» научно-художественного кино. Ну а если может существовать этакая кентаврообразная кинодраматургия, в которой будут сочетаться научность и художественность, то почему бы не быть и фильмам-кентаврам!

На поприще создания истинно прекрасных кентавров такого рода у кино есть даже свои преимущества перед литературой. Писателю легче обмануться и принять желаемое за действительное: кажется — изобразительность и ясность достигнуты, а на самом деле они — чистая иллюзия. В кино успех и неудача обнаженней. Пустой словесностью на экране нельзя прикрыть бедность изображения и неубедительность образа. Все сразу видно, и нельзя давать себе поблажек. Вероятно, работать над научно-художественным фильмом в стократ труднее, чем над научно-художественной книгой, но зато находки тут в сто крат бесспорней и радость успешных исканий в сто крат сильнее. Поддаться самообману в кино почти невозможно.

Итак, научно-художественное кино. Сегодня оно еще, пожалуй, не существует. Что же касается научно-популярных картин в том виде, в каком они появляются на экране сейчас, то вряд ли в них можно найти принципиально общие черты с научно-художественным кинематографом. Они, как правило, информируют зрителя об успехах науки и техники, но и только. Иногда это отличная, впечатляющая информация. Но даже тогда, когда она очень искусна, искусства с его обобщающей идейно-эмоциональной силой в ней все-таки, как правило, к сожалению, нет.

Обычное исключение—фильмы о путешествиях, где как бы «работает» сама природа, которой помогает этнография. Есть великолепные образцы фильмов-путешествий — «Анаконда» запомнилась навсегда.

А каждая научно-художественная картина, кстати сказать, и должна быть волнующим рассказом о путешествии в мир незнаемого — о драме идей тех, кто пустился в далекий и неизведанный путь...

Есть научные искания, образный рассказ о которых сравнительно прост и возникает естественно. Недаром среди географов и геологов, археологов и историков, ботаников и зоологов так много людей, удивительно поэтично пишущих о своей жизни искателей истины. И недаром в научно-популярном кино так густо заселены географо-зоологические равнины. И недаром «кинопроходцы» этих и соседних равнин знают уже немало бесспорных удач. Но сегодня самое существенное и волнующее, самое принципиальное и драматическое, самое исторически важное лежит на вершинах атомно-физических Гималаев, где еще почти не ступала нога кинематографиста.

Вся беда в том, что художник сталкивается в этой заоблачной выси с проблемой, которая кажется принципиально неразрешимой,— с необходимостью *изображать неизображаемое*!

Чехи сняли мультипликационную короткометражку о парадоксальных выводах теории относительности. Они заставили игрушечный паровозик с вагонами мчаться в мировом пространстве с околосветовой скоростью. И зрители увидели, как сокращается по длине летящий мимо звезд смешной составчик. Они проиллюстрировали так называемое «лоренцово сокращение» длины, а потом и замедление хода часов. Смотреть на это «противоестественное» происшествие, конечно, забавно. Но весь этот фильм — не более чем кинокомикс о теории относительности. Авторы не заметили даже, что их паровозик мчится в старом классическом ньютоновом абсолютном пространстве. И зритель, улыбаясь, даже смеясь от души, переживает чувство человека, которому морочат голову физическими анекдотами — не более того... Какая уж тут «драма идей»! Иллюстрация неизвестно откуда берущихся истин — это не путь научно-художественного кино, как иллюстративность вообще — это не путь искусства.

Несомненно, научные искания — «муки творчества» — физиков наших дней своей сложностью и противоречивостью просто

отпугивают сегодня кинематографистов. Как искать так называемый «зрительный ряд» там, где его в принципе быть не может?

Когда великий Резерфорд сказал в 1911 году: «Теперь я знаю, как выглядит атом!» — он был счастлив: он понял, что в центре атома есть тяжелое ядро, а электроны вращаются вокруг ядра, как планеты. Но драма заключалась в том, что атом, который он мысленно увидел, не мог бы и секунды просуществовать по законам классической физики. С этого началось рождение новой — квантовой — механики. Через 15 лет стало ясно, что атом нарисовать нельзя! Стало ясно, что даже воображаемый тончайший процесс киносъемки вращающихся электронов — бессмыслица. В микромире нет классических траекторий! Человечеству открылись новые, «дикие» законы движения. Видение, пригрезившееся Резерфорду, исчезло. И рисунки атома, которые и сегодня можно встретить где угодно, не отражают реальности. Как же изображать неизображаемое?! Вот в чем драма—на этот раз для художников экрана.

Что же делать?

Ответ может показаться беспомощным: искать!

Вероятно, единственный надежный путь — показать на экране муки рождения новых идей и представлений. Должна быть создана картина о том, как природа — в лабораториях — заставляла ученых отказываться от прежних взглядов на ход вещей. Картина отказов! Картина отчаяния перед лицом непонятного! Картина смелой решительности мысли! Картина исчезновения «картинности» — зримых классических образов! Научно-художественная картина, которая заставит мальчика в темном зале перестать посасывать леденец, которая заставит юношу перестать шептаться с милой соседкой, которая потрясет взрослого зрителя драматичностью и поэзией великих подвигов человеческой мысли...

Изобразительность — сложная штука. Разве не чудо, что немая живопись может нам рассказывать о грохоте боя? Разве не логическая нелепость — оркестровая музыка под названием «Безмолвие»? Разве не «бессмыслица» — звери в баснях, разговаривающие человеческими голосами? И, наконец, разве все многовековое религиозное искусство не изображало нечто, не бывшее и не существующее?! Это сказано не в оправдание икон и идолов, а во славу человеческого гения, умеющего воплощать в зримых и чувственных образах бесплотную мысль, немое чувство и безотчетное волнение души.

Пути изобразительности в научно-художественном кино надо искать в разных направлениях. И даже когда речь идет об изображении неизображаемого, оно, это изображение, возможно. Искусство только (!) должно идти на те же отказы от прежних представлений, на какие смело идет современная наука.

Изображение через раскрытие на экране невозможности и недопустимости простого трехмерного изображения — один из путей рассказа о рождении новой физической картины мира. Может ли он привести к успеху? Надо попробовать! Это нечто подобное тому, что давно известно в науке под названием «доказательства от противного». А ведь изображение — это всегда доказательство, утверждение мысли и чувства.

Здесь есть о чем подумать и о чем поспорить.

Ясно одно: нужен энтузиазм молодых кинематографистов — режиссеров и операторов, которые рискнули бы соединить воедино документальные съемки, мультипликацию, игровые куски, цветовое красноречие и черно-белый лаконизм, психологические сцены и научно-познавательный материал... И нужны сценаристы, которые тоже рискнули бы!

Кстати, стоит заметить, что выходят сборники «Пути в незнаемое» («Писатели рассказывают о науке»). Там можно найти целый кладезь тем и авторов для кинокентавра научности и художественности.

Сложность создания научно-художественных фильмов можно, разумеется, не очень оригинально сравнить с трудностями геологических экспедиций, отправляющихся в поход. А если неудача? А если мы не найдем того, что искали?

Но в отличие от литературы кино — еще и промышленность. Писатель, создавая новое, рискует один. А любой съемочный коллектив стоит больших денег и вообще большой затраты всего того, что принято называть материальными средствами. И все же риск необходим. Необходим потому, что общепонятный и вдохновляющий кинорассказ о «драмах идей» сегодня, как никогда, нужен нашему зрителю.

Надо попробовать... Надо попробовать... Надо же когда-нибудь начинать!

И. ПОСЕЛЬСКИЙ

ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

1954—1962



Стремительно летит время. Неужели это было восемь лет назад, когда впервые заговорили о целинных землях, когда многие толком и не могли разъяснить, где эти необжитые и непочатые края и почему до сих пор этих земель не касалась рука человека и не трогали стальные лемехи плуга?

Давно ли молодые люди с пылкими сердцами, не скрывая своего душевного волнения, писали в своих заявлениях краткие слова: «Прошу направить меня на целину»?

Им вручались комсомольские путевки, такие же, как и те, что вели отцов и старших братьев на трудовые подвиги к берегам Амура, на стройку Города Юности.

Пусть это будут неизведанные места! Пусть это будет дорога больших испытаний — решение твердое.

— Мама!.. Я с ребятами еду на целину!

И разве это было так просто?.. Разве мама без слез и уговоров достала отцовский чемодан и стала укладывать мои рубашки в путь-дорогу?.. Нет!.. Было много томительных минут.

А отец?.. Он только делал вид, что читал газету. Я-то ловил его взгляд из-под очков и угадывал мысли: «Куда он поедет в эту степь?.. И почему заводской парень, осваивающий для себя новую профессию, должен пахать землю?»

А я стоял у своей любимой книжной полки и сам себе говорил: «Ты, отец, напрасно так рассуждаешь. Вспомни!.. Сколько у тебя было подобных минут?.. И ты не колебался, а шел своей твердой поступью».



Так открывалась первая страница истории величайшего трудового подвига нашего народа — битвы за хлеб!

22 февраля 1954 года, перед отъездом, в Большом Кремлевском дворце собрались комсомольцы столицы. С молодежью говорил Никита Сергеевич Хрущев. Он не рисовал им радужных картин, не скрывал от них трудностей, но твердо обещал передовому отряду, что отныне освоение целинных земель будет в центре внимания всей Советской страны, что пройдут годы и покоренная степь навеки останется как незабываемый подвиг советского человека в истории строительства коммунизма.

Сто тысяч юношей и девушек со всех концов Советского Союза ехали на Восток. А вслед за ними потоком шла могучая техника.



Не уйдет из памяти романтика суровых дней. Никогда не забудется и первый горячий чай у костра, и первое весеннее утро в степи, и первая борозда на целинной земле.

Правда, не все еще пройдены трудные пути, не все преодолены сложности быта. Но об этом расскажут кадры будущей хроники.

А сейчас мы напомним вам, как сопротивлялась степь и встречала первых новоселов, как люди преобразили веками дремавшую землю.

Да, товарищи, удивляться не приходится. Большими шагами движется наша страна вперед, и восемь лет в нашей жизни — это история.



Кадры из фильма «Первая весна». Режиссеры: И. Посельский, А. Медведкин. Текст А. Марьямова. Операторы И. Грачев, Л. Зайцев, А. Зенякин, Д. Каспий, С. Коган, А. Крылов, В. Микоша, А. Сологубов, К. Широнин, ЦСДФ, 1954.

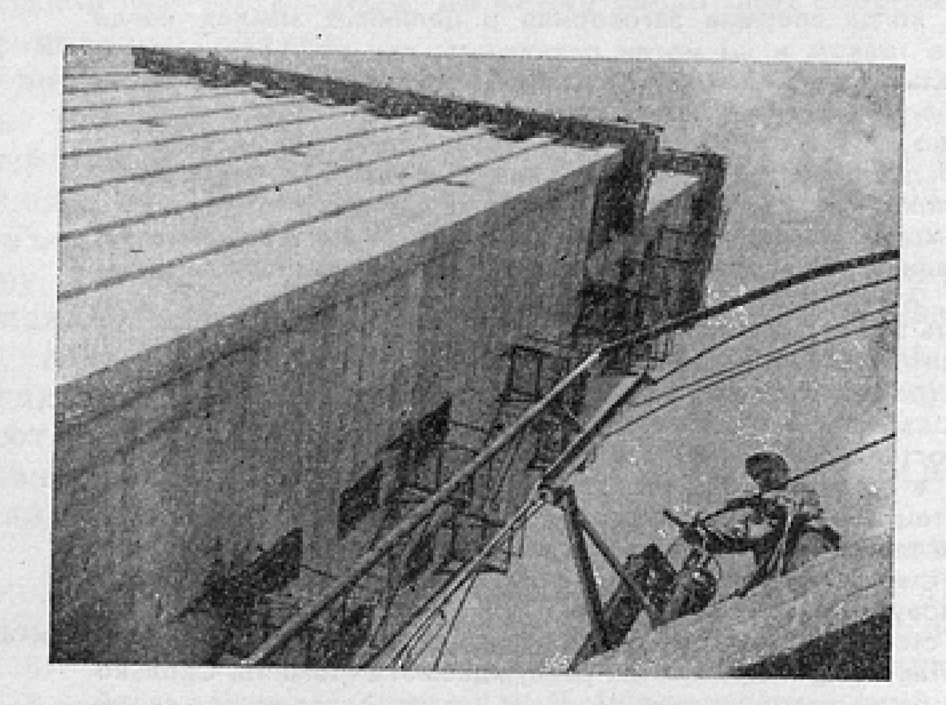
Кадры из фильма «Первая весна»

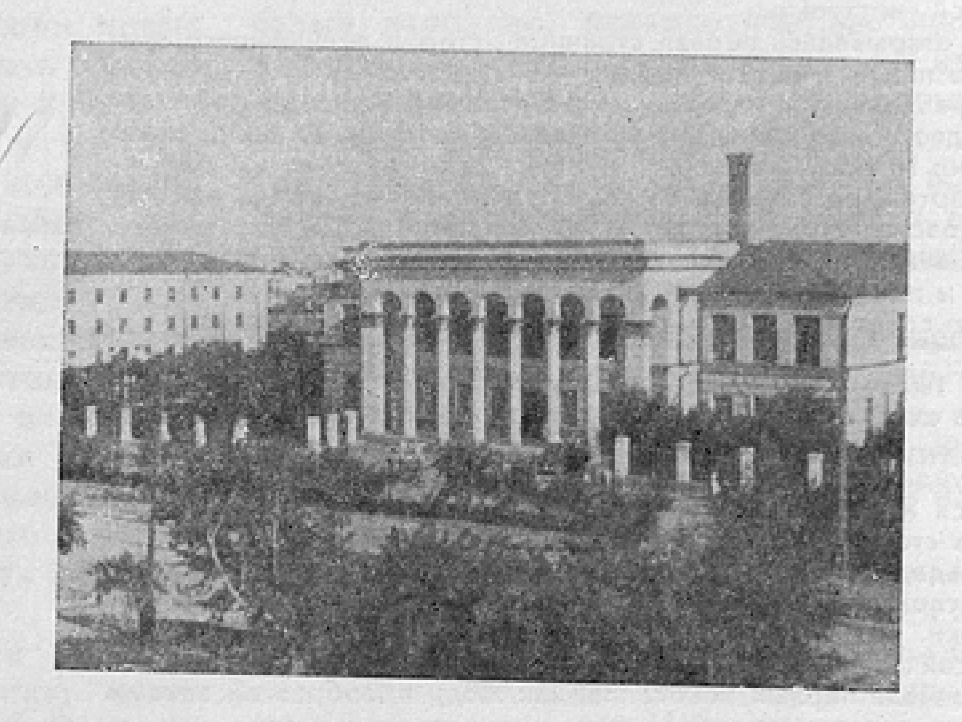














Справа: три верхних кадра — из фильма «Голоса целины». Сценарий В. Чачина. Режиссер Л. Дербышева. Главный оператор В. Воронцов. Операторы Ю. Буслаев, Ю. Егоров, В. Копалин, Э. Абрамян, Н. Немоляев. ЦСДФ, 1961; нижний — из фильма «Михаил Довжик». Автор-оператор В. Трошкин. ЦСДФ, 1961



Н. АНОСОВА

Портреты французских кинорежиссеров

Большой труд французского кинокритика Пьера Лепроона «Современные французские кинорежиссеры» *, появившийся недавно в русском переводе, представляет для советского читателя несомненный интерес.

Книга эта —живой рассказ о художественной индивидуальности и творческом пути известных французских кинорежиссеров, рассказ, полный подробностей, подмеченных не академическим кабинетным исследователем, а взглядом очевидца, влюбленного в кино, пытающегося проникнуть в «святая святых» киноискусства. По воле автора мы оказываемся среди известных всему миру художников. Мы видим изящного «классического» галла Рене Клера, «присутствуем» при создании некоторых фильмов Жана Ренуара с его в одно и то же время и проникновенной, и восторженной, и «жестокой» любовью к людям, следим, как снимают свои фильмы «эпический» Марсель Паньоль, вдумчивый и строгий Робер Брессон, трагический и беспокойный Марсель Карне...

Порой Лепроон так тонко схватывает своеобразие индивидуальности, художественного почерка, что вызывает желание видеть лица этих художников воочию, и становится жаль, что, в частности, в русском издании, снабженном и фильмографией и комментариями, нет фотографий французских кинематографистов.

Но книга Лепроона — не просто серия разрозненных портретов. Материал книги определенным образом организован — в нем есть своя логика и своя закономерность. Открывая книгу портретом Абеля Ганса и заканчивая Альбером Ламорисом, Лепроон стремится показать путь французского кино от художественных поисков и начинаний 20-х годов до середины 50-х. Таким образом, труд Лепроона может дать некоторое представление о сложной и пестрой картине истории французского кино за это тридцатилетие.

Лепроон искренне стремится создать своей книгой впечатление объективности. И все же картина французского киноискусства, созданная Лепрооном, оказывается не только недостаточно полной, но в чем-то лишенной подлинной научной глубины и целостности. Позиция объективного наблюдателя, занятая Лепрооном, накладывает на книгу печать теоретической неопределенности, эклектизма, глубокой противоречивости. Впрочем, теоретические разговоры ведутся в книге отрывочно, мимоходом. Искусствоведческая терминология автора недостаточно четка.

Прежде всего не до конца ясным остается термин «реализм», которым критик часто оперирует. Вот как, например, говорит Лепроон о реализме по поводу фильма Жана Ренуара «Марсельеза», созданного в период победы во Франции Народного фронта. «Оставаясь верным самому себе, Ренуар стремился создать реалистическое произведение. «Мы остановили свой выбор,— писал он,— на совсем простых персонажах, очень скромных, хороших ребятах — рабочих, мелких буржуа, средних французах». В этом заключалась коренная ошибка, поскольку революционным периодам как раз свойственно разрушать подобную умеренность. Превращение рядовых личностей в типические образы исказило звучание драмы. Реализм в произведении Ренуара уступил место своего рода лубку, не отвечающему исторической правде».

На первый взгляд может показаться, что в этом суждении заключено требование подлинной, глубокой реалистической правды, протест против понимания реализма как внешнего правдоподобия, против «бытовой», поверхностной типизации. Но, вдумываясь в общую оценку «Марсельезы» Лепрооном, начинаешь видеть, что критик считает «принижением» реализма в фильме Ренуара то, что героем фильма, главным участником революции 1789 года и создателем национального гимна Франции является простой народ, что в коллективном герое фильма выражено определенное социальное и в то же время массовое начало.

Но если Лепроон осуждает «Марсельезу» Ренуара за якобы «принижение» реализма, то в анализе фильма Гремийона «Белые лапки», поставленного по сценарию Жана Ануйя, критик обнаруживает совсем иное отношение к реализму. В этом случае сам критик стремится принизить реализм. Вот как он анализирует этот фильм: «Кроме того, в этой мрачной

* Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры. Париж, 1957. Перевод с французского. Издательство иностранной литературы, М., 1960.

драме в изображении и высокомерного поведения владельца поместья, и девичьих грез маленькой горбуньи, и даже настойчивости сводного брата чувствуется вдохновение, достаточное для того, чтобы поднять произведение над тем реализмом, на который оно претендует (Разрядка моя.— *Н. А.*). Это как раз одна из тех особенностей Гремийона, о которых меньше всего следует забывать: помимо общественных характеристик, столкновений страстей или чувств, режиссер всегда отводит в своих фильмах место мечте... И это потому, что автор знает: мечта является неотъемлемой частью жизни. Обойти ее молчанием — значит принизить человека, исказить представление о его существовании и его судьбе».

Таким образом, по Лепроону выходит, что реализм способен принизить человека, что реализм исключает мечту, что для того, чтобы выразить сущность характера современного человека, необходимо нечто иное, чем реализм. Но при этом Лепроон как бы забывает, что в современном мировом искусстве существует реализм, самой сущностью своей предназначенный для выражения мечты, устремленности жизни вперед. Лепроон ни словом не обмолвился о том художественном методе, влияние которого бесспорно сказалось на творчестве Гремийона,— о методе социалистического реализма.

Постоянно пользуясь термином «поэтический реализм», Лепроон также, по существу, не раскрывает его содержания.

У книги Лепроона есть свой пафос—это пафос новаторства, Автор оценивает значение каждого художника прежде всего с точки зрения его открытий, его вклада во французское киноискусство. Однако под новаторством критик понимает поиски прежде всего в области формы. Это сказывается не только в чрезмерном внимании к формалистическим опусам Л'Эрбье и Офюльса, не только в постоянном анализе формы фильмов в отрыве от содержания, но иногда и в прямых декларациях, очень чуждых нам и далеких по своей методологии. «Сегодня,— говорит он,— всякая попытка создать нечто новое лучше мрачного застоя искусства, ограниченного испытанными канонами или озабоченного только тем, чтобы служить проводником идей, точнее передавать конфликты — психологические или социальные. Эстетизм—иногда необходимое противоядие натурализму».

Но эстетизм может показаться «противоядием» натурализму опять-таки лишь с чисто формальной точки зрения, по существу же, и то и другое означает отказ от главной цели реалистического искусства — от проникновения в подлинную, глубинную правду жизни.

Анализируя фильмы Кайатта, Лепроон доходит в своем отрицании всякой тенденции в искусстве прямо-таки до парадокса. «Проблемный фильм — это явление пропагандистского кино,— заявляет он. — Мы вступаем на опасный путь. Если речь идет лишь о том, чтобы убеждать, то в чем же заслуга художника?» Правда, выражая это суждение, Лепроон, по-видимому, отождествляет понятия проблемы, тенденции и тенденциозности. Но дело здесь не только в терминологическом смешении, а в потенциальном неприятии социально активного, общественно действенного искусства.

Отсюда явная недооценка Лепрооном многих социально значительных французских фильмов, таких, как «Последний миллиардер» Рене Клера, «Марсельеза» и «Жизнь принадлежит нам» Ренуара, так же как и та неприязнь, с которой критик говорит, например, о социальном накале творчества Клода Отан-Лара.

Кинематографический процесс в книге Лепроона рассматривается имманентно, в отрыве от общественной жизни и политических событий и большей частью предстает как нечто случайное и стихийное. Критик любит французское кино, остро чувствует и защищает его национальное своеобразие. Он с гордостью рассказывает о лучших фильмах, созданных в оккупации, в период второй мировой войны и выражающих национальное достоинство Франции. Критик рисует и теневые стороны жизни французского кино, творческие трагедии, переживаемые французскими художниками. Он не прошел мимо творческой трагедии Гремийона, огромный талант которого был загублен буржуазным обществом. И все же трагизм многих творческих судеб остается в книге Лепроона затушеванным, сглаженным. Это происходит потому, что Лепроон почти нигде не касается его истинных социальных причин. Правда, критик часто обращает внимание на гнетущую роль коммерции во французском кино. Но сетования на финансовые затруднения и обнажение подлинных общественных преград развития французского кинематографа — это, конечно, далеко не одно и то же.

Русский перевод книги, как об этом свидетельствует предпосланная ей аннотация, «рекомендуется специалистам-киноведам, преподавателям и студентам искусствоведческих вузов». И это вполне разумно и закономерно, так как в книге содержится большой, иногда новый, оригинальный киноведческий материал. Специалисты-киноведы, надо полагать, разберутся в ошибках и заблуждениях автора, в чуждом нам буржуазном характере его методологии.

Помогут в этом и лаконичное, но ясно оценивающее книгу редакционное вступление, а также обстоятельное послесловие С. В. Комарова. Но вот

примечания, которыми снабжена книга, эту помощь, пожалуй, окажут не всегда. Прежде всего не очень понятен самый принцип составления этих примечаний. Взять хотя бы сноски к именам. К некоторым именам, встречающимся в книге, есть сноски, а к другим их нет. В книге, правда, встречаются имена малозначительные, которые ничего не скажут советскому читателю. Но о таких крупных французских актерах, как Жан-Луи Барро, Эдвиж Фейер, Жан Берри, Арлетти, Жуве, Бурвиль (который, кстати, знаком нам уже по нескольким фильмам), советскому зрителю хотелось бы бесспорно получить хотя бы самые необходимые сведения. Искусствоведческие термины объясняются в примечаниях еще более небрежно. Что может дать читателю такое, например, «разъяснение» термина «поэтический реализм» в связи с анализом творчества Карне? «Метод Карне, в котором сочетается социально заостренное реалистическое изображение картин жизни с нереалистическими мотивами, уводящими от действительности, свидетельствует о стремлении художника к трезвой оценке вещей, которая, однако, не может быть до конца последовательной, приводящей к художественной полнокровности, из-за некоторой узости социального кругозора режиссера, что в условиях современности уже проявляется в определенном отходе от реализма». Это многословное глубокомыслие немного смахивает на речи знаменитого персонажа комедии дель арте ученого оратора Докторе, то есть, иначе говоря, на абракадабру...

Неудовлетворителен перевод книги. Он очень неровен, в нем часто встречаются буквализмы, тяжелые, стилистически неотработанные места. Можно привести примеры: «Работа Клода Лейдю (оператора Брессона. — *Н. А.*) была настоящим сподвижничеством» (стр. 570). Словом «сподвижничество» почему-то здесь переведено французское слово «calvaire» — голгофа, подвижничество, что, как известно, совсем не одно и то же. Или: «Они (Гремийон и Л'Эрбье. — *Н. А.*) не только свято берегут то, что было ценного в прошлом, но и прокладывают путь будущему, потому что только повышение кинематографической культуры зрителя сделает возможным эволюцию киноискусства в области его выразительных средств и в достижении целей более благородных, чем те, которые ограничивают кино в наши дни...» (стр. 244). Это звучит по-русски очень тяжело и неудобопонятно. Или: «Фильм «Любовь женщины» не достиг своей цели потому, что из-за просчетов в развертывании сюжета и недостатков его (?) выразительности в нем (?) была плохо выявлена тема» (стр. 241).

Плохо то, что эти досадные недостатки могут в какой-то мере затруднить плодотворное использование богатой материалом, но методологически во многом чуждой нам книги, к изданию которой нужно было бы отнестись с безукоризненной тщательностью.

М. СУЛЬКИН

Долгожданное издание

Три тома в зеленых переплетах с весьма прозаическим названием — «Аннотированный каталог» *. Это издание с нетерпением ожидали не только исследователи советского кино, но и киноведы за рубежом. В адрес редколлегии каталога до сих пор продолжают поступать письма от советских и зарубежных искусствоведов, в которых отмечается исключительная ценность и полезность этого серьезного труда.

Более двух с половиной тысяч художественных фильмов, созданных на всех киностудиях нашей страны (включая и короткометражки, и агитки времен гражданской войны, и мультфильмы), получили на страницах каталога подробное фильмографическое описание, снабженное аннотациями и библиографией. Каждому фильму присвоен свой порядковый номер вне зависимости от качества его или метража — так всемирно известный, изученный в каждом своем кадре «Броненосец «Потемкин» (№ 231) стоит вслед за прочно забытой пародией на «Багдадского вора» (№ 230). Здесь систематизированы, построены по годам производства почти все фильмы, названы в строго алфавитном порядке фамилии тех, кто имел когда-либо отношение к созданию хотя бы одного из

* Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, тт. 1—3. Составители Н. А. Глаголева, Г. К. Елизаров, М. Х. Зак, А. В. Мачерет, Л. А. Парфенов, В. М. Розина, Э. Л. Сосновский, П. В. Фионов, О. В. Якубович. Под редакцией А. В. Мачерета (руководитель), Л. А. Парфенова, О. В. Якубовича, М. Х. Зака. Всесоюзный государственный фонд кинофильмов, М., «Искусство», 1961.

советских фильмов. Третий том, составленный на основе первых двух, содержит различные указатели — хронологический, алфавитный, постудийный, поименный.

Хорошо сделали составители каталога, что напомнили о премиях и дипломах, которыми была отмечена та или иная картина. По этим заметкам легко проследить, как растет международное признание произведений советского киноискусства.

Искусствоведы и любители кино получили весьма подробное описание почти всех сохранившихся и по тем или иным причинам, увы, потерянных советских картин. Сколько мыслей, сколько новых интересных тем подскажет это издание исследователям истории отечественного кино!

К примеру, такой факт. В 1918 году было создано шесть фильмов (всего 23 части). Но они связаны с именами таких выдающихся деятелей нашей культуры, как А. Серафимович, А. Луначарский, В. Брюсов, Д. Бедный, Е. Вахтангов, Л. Леонидов! А сколько еще имен знакомых и забытых, сколько людей, делавших и делающих советскую кинематографию, стоит за скупыми строчками этой книги.

Каталог открывается фильмом «Восстание». Эта картина значится под № 1. Составители сообщают, что «фильм воспроизводил революционные события 1917 года. Наряду с сюжетно-игровыми эпизодами картина включала ряд документальных кинокадров. Постановка была осуществлена к первой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции». Такое начало книги весьма символично: перечень советских фильмов начинается с картины о революции, которая вызвала к жизни новый, социалистический строй, а с ним и новое, народное киноискусство!

Жаль, что эта «агитфильма» не сохранилась. Жаль, что слишком часто приходится читать в каталоге слова: «Фильм не сохранился».

Недавно вышел из печати последний, третий том «Очерков истории советского кино». Каталог «Советские художественные фильмы» — прекрасное дополнение к «Очеркам»: он подкрепляет их богатейшим фактическим материалом.

Но при всем уважении к многолетнему, очень ответственному и нелегкому труду составителей нельзя умолчать о том, что, на наш взгляд, ухудшает качество каталога и от чего нужно избавиться при его переиздании.

Весьма спорно принятое в каталоге деление на жанры. Например, фильм «Чапаев» определен как драма, «Юность Максима» отнесена к историко-революционным картинам, а «Последняя ночь» — к экранизациям.

Не было необходимости, как нам кажется, и в специальном определении темы фильма, обозначенной зачастую узко и поверхностно. Что дает читателю такое определение темы художественного фильма: «О работе железнодорожников» («На путях»), «О любви и дружбе советской молодежи» («Моя любовь»), «Воспитание бдительности» («Костер в лесу») и т.д.? Ведь следом рассказывается краткое содержание фильма.

Составители правильно поняли задачу и характер с п р а в о ч н о г о издания и решили не давать искусствоведческой оценки фильмов. Но разве указание, что фильм «мещанская драма» или «выдающееся произведение»,— не есть оценка картины?

Жаль, что неполна библиография. Ведь некоторым произведениям советского кино посвящены целые книги, брошюры, статьи, а составители ограничились газетными и — очень редко — журнальными рецензиями, да и то только опубликованными после выхода картины на экран.

В таком издании, как каталог, вообще недопустимы ошибки фактического характера, а их, к сожалению, немало. Вот только несколько примеров из второго тома.

На стр. 107 фамилия оператора Э. Штырцкобера настолько искажена, что прочитать ее почти невозможно. Она значится как Штырйковер.

Фильм «Иностранка» — экранизация, но не одноименного рассказа Н. Вирты, а его же рассказа «Ручей» (стр. 131).

Год производства фильма «Приключения Корзинкиной» указан 1941 , а выпуска на экран — 1940(?!) (стр. 277).

Режиссер С. Деревянский назван Деревенским (стр. 445), артист Е. Копелян—Капеляном (стр. 467).

Этот перечень можно продолжить.

Могут сказать, что все это мелочные придирки, но неточности и ошибки в известной мере снижают ценность интересного и полезного с п р а в о ч н и к а.

И совершенно правы составители, не считающие свою работу над каталогом законченной и обращающиеся ко всем, кто может что-то уточнить, исправить ошибки или неточности вышедшего издания.

Каталог «Советские художественные фильмы» — первое большое издание подобного типа. В настоящее время завершается работа над справочником «Режиссеры советского кино», затем такие же справочники будут выпущены и по другим основным творческим профессиям. Готовится к печати энциклопедический кинословарь. На очереди — аннотированные каталоги по фильмам зарубежных стран. Словом, выпуск аннотированного каталога «Советские художественные фильмы» — хорошее и полезное начало.



Игорь ВАСИЛЬКОВ

День сегодняшний и день завтрашний

Все чаще и чаще появляются в мировой прессе сообщения о молодых кинематографиях, возникших в молодых государствах Азии и Африки, недавно завоевавших национальную независимость. Кинематографисты этих стран уже вносят свой вклад в киноискусство.

Между тем в некоторых африканских странах собственной кинопромышленности не было и нет до сих пор. Если кинематография ОАР уже имеет определенное положение в мире и собственные устоявшиеся традиции, если в Марокко мы с радостью отмечаем первые успешные шаги национального кино, то в Дагомее, Гане, Нигерии, Мали, Гвинее и Сомали собственная кинопромышленность только лишь зарождается. Поэтому было бы неправильно объединять кино различных стран только по признаку их принадлежности к одному континенту. У кинематографии каждой страны свой путь развития.

И все же можно уловить некие общие закономерности, порождаемые общностью исторических судеб отдельных народов.

Если не считать единичных опытов использования кино в научных целях, эта отрасль кинематографии получила повсеместное признание лишь после второй мировой войны и развивается ныне поистине гигантскими темпами.

Однако исследовательское кино тесно связано и целиком зависит от развития науки в той или иной стране. Поэтому оно будет развиваться в недрах молодой кинематографии африканских стран по мере роста науки.

Несколько ранее отвоевало себе место в жизни учебное кино. Специфические изобразительные средства научной кинематографии, позволяющие сделать трудное для понимания понятным, невидимое—видимым, открыло учебным фильмам двери в аудитории начальной, средней и высшей школы,

Если не принимать в расчет масштабов, то исследовательское и учебное кино в общем прошло схожий путь развития в различных странах.

Совсем по-другому сложилась судьба третьей отрасли научного кино — научно-популярной кинематографии; на ее развитии особенно ощутимо сказываются особенности общественно-политического и экономического уровня жизни народа.

В тех странах, где развитие кинематографии определяется лишь коммерческим расчетом, все внимание продюсеров, естественно, обращено на игровые, сюжетные фильмы. Что же касается научно-популярных фильмов, рассчитанных на массового зрителя, то связанный с их производством финансовый риск постоянно сдерживает развитие этой отрасли научного кино. В результате научно-популярная кинематография в таких странах появляется позже и развивается медленнее.

Так случилось и в ОАР, имеющей, как уже сказано, наиболее развитую кинематографию по сравнению с другими африканскими странами. По ряду исторически сложившихся причин развитие кинематографии в ОАР получило односторонний характер. Если национальное производство короткометражных фильмов в Египте началось еще в 1915 году, то уже с 1927 года, когда появился первый художественный фильм «Лейла», созданный режиссером Ахметом Голала, кинематография здесь росла лишь за счет игровых фильмов. Последствия этого чувствуются и поныне. Несмотря на отрадный факт возрождения самобытного национального искусства, научно-популярное кино в ОАР все еще делает первые шаги.

Мне удалось просмотреть ряд научно-популярных фильмов, созданных кинематографистами африканских стран иногда самостоятельно, а чаще с помощью зарубежных деятелей кино. Сами авторы называют эти фильмы документальными. И действительно,

в большинстве фильмов отражен сегодняшний день африканских народов, стремящихся поведать миру о своих первых достижениях в области государственного строительства, культуры, сельского хозяйства, образования и т. д. Таков фильм «Завтрашний день в деревне Нангила» (Мали), созданный под руководством известного голландского кинорежиссера Йориса Ивенса; фильм «Я была тилапией» (Дагомея), снятый Кидом и Рене Корпелем; хроникальные фильмы Нигерии, Гвинеи, Сомали.

Почти во всех этих фильмах есть нечто, что отличает их от собственно документальных фильмов. Создавая событийные, документальные фильмы об окружающей их жизни, сценаристы и режиссеры пытаются одновременно рассказать и об истории своих стран. Ведь она, эта история, все еще «терра инкогнита» для других народов. А если можно рассказать об истории, почему не затронуть тему о древней культуре своей древней земли или о поэтических легендах и т. д.

В результате появляются документальные фильмы, в которых есть нечто от фильмов географических, этнографических, искусствоведческих.

Смешение разных задач в одном фильме мы обычно ставим в вину сценаристу и режиссеру. Для молодой же кинематографии африканских стран подобные фильмы — закономерное явление. По мере накопления сил и опыта произойдет неизбежная дифференциация документальной кинематографии на собственно документальную, отражающую жизнь и труд народа, и научно-популярную, рассказывающую о сокровенных тайнах природы, о достижениях науки и техники, об истории искусств, о географии своей страны и т. д.

Эта дифференциация не за горами. Она уже наметилась в ряде фильмов.

На Московском международном кинофестивале 1961 года марокканские кинематографисты показали «Народные танцы в Марракеше» и «Путешествие по Эрфуду». Оба фильма созданы на чисто документальном материале, но авторы уже совершенно определенно решают разные задачи. Создавая фильм о фестивале народных танцев в Марракеше, режиссер Ларби Беннани и оператор Рене Верзье сознательно ограничили себя показом лишь нескольких бытовых и ритуальных произведений народной хореографии, но зато каждое раскрыли с подробностью научного исследования, сопоставили динамику ритмов, пластический язык, колорит костюмов и музыкальное сопровождение. На том же материале можно было сделать фильм-репортаж, но авторы создали искусствоведческий фильм.

Материал другого фильма, «Путешествие по Эрфуду», позволял создать искусствоведческий фильм по истории архитектуры. Однако сценарист и режиссер Абдельазиз Рамдани и оператор Абду Зеруали пошли по другому пути. Архитектурные памятники они использовали только как фон для показа жизни современного освобожденного от колониального гнета земледельца в Марокко. В результате получился интересный документальный фильм.

Еще более определенно в ряде африканских стран намечается направление, которое приведет к созданию учебной кинематографии.

«Основная тематика нигерийских документальных лент — пропаганда агрономических и медицинских знаний. Это своего рода фильмы-инструкции»,— говорит Мбазулике Амечи (Нигерия)*. «За шесть последних лет у нас выпущено 12 документальных фильмов. Три из них, снятые в прошлом году, посвящены политическим событиям и вопросам инструктажа по сельскому хозяйству и санитарному состоянию городов»**,— сообщает Вильям Фарах Сиад (Сомали).

Как видим, и здесь все фильмы еще называются документальными по признаку лежащего в их основе материала. Между тем уже налицо рождение инструктивных фильмов, которые являются разновидностью фильмов учебных. По мере роста числа школ и высших учебных заведений инструктивные фильмы будут делаться соответственно учебным программам и превратятся в собственно учебные.

Все сказанное позволяет сделать вывод, что в недрах молодой кинематографии африканских стран уже четко наметились три основных направления: хроникально-документальной, учебной и научно-популярной кинематографии. И нам кажется, что научно-популярная кинематография наравне с документальной будет развиваться очень быстро. Ибо, как справедливо замечает Бубакар Батили (Мали), «такие фильмы призваны сыграть просветительную роль в странах, где большинство населения еще неграмотно»**.

Конечно, молодая кинематография африканских стран, а тем более только зарождающееся научное кино, нуждается в помощи. И такая помощь должна быть оказана. Международная ассоциация научного кино, в частности, намечает создать в Африке свою региональную организацию, которая могла бы координировать усилия деятелей научного кино африканских стран на первых порах их благородной деятельности.

Молодое кино стран Африки, вставших на путь самостоятельного развития, ждет большое и интересное будущее.

---

* Из выступлений на II Международном кинофестивале в Москве 1961 г.

** Там же.

ФИЛЬМ, СОЗДАННЫЙ ДРУЖБОЙ

«Это была приятная работа. Мы развлекались по мере возможности. Хорошо питались. Достаточно спали. И много работали. И солнце нам светило добросовестно все тридцать съемочных дней. Земля, опаленная им, отдавала нам свое тепло. Море возвращало нам бодрость.

Десятилетие существования «Докурицу-про»* — это бесконечная борьба с материальными трудностями. Мы всегда мечтали о возможности работать так, чтобы не беспокоиться о средствах. И вот мы закончили такую работу. Поэтому и настроение у нас радостное, точно мы проснулись ранним свежим утром после здорового сна.

Наша съемочная группа состояла из шестнадцати человек, в том числе трех актеров. Все они не получали никакого вознаграждения. Почему? Я подробно рассказываю об этом в моей книге. Я хотел бы, чтобы как можно больше людей познакомилось с опытом создания этого фильма. Может быть, это поможет в какой-то степени дальнейшему развитию кино».

Так пишет в послесловии к книге «Солнце и хлопушка»** Кането Синдо, автор сценария и режиссер фильма «Голый остров», получившего Большой приз на II Международном московском кинофестивале.

Книга «Солнце и хлопушка»— это дневник работы над фильмом. Во вступительных главах («Замысел «Голого острова» и «Осуществление замысла») Синдо пишет о том, что побудило его написать сценарий.

«Я родился на берегу живописного Внутреннего моря. Изумрудные рисовые поля перемежаются здесь с белыми песчаными отмелями, зеленые сосны — с бирюзой моря. Но здесь, в этом живописном крае, живет не только красота, здесь приютилась и глубокая бедность. Запахи полей и лесов моей родины побудили меня написать о ней...

Мои родители были крестьяне. Я с детства наблюдал их тяжелый труд. Теперь, вспоминая их жизнь, я представляю ее себе как тяжелую, суровую и молчаливую борьбу с природой, борьбу за свое существование. И я захотел создать фильм, кинопоэму, воспевающую труд крестьян...

Сценарий «Голого острова» был написан мною пять лет назад. Он был задуман как экспериментальная работа. Хотя сценарий написан не для немого фильма, в нем совершенно отсутствует диалог. Драма возникает не в диалоге, а в столкновении конфликтов. Я хотел нарушить привычную схему драматизма, исключить диалог и передать человеческие чувства, переживания иным способом — через молчание.

Другой побудительной причиной для написания сценария было положение в японском кино. С развитием телевидения коммерческий характер японского кино стал еще более усиливаться. Это связывает нас, кинематографистов, по рукам и ногам. Кино — коллективное искусство, для создания фильма нужны большие средства. Те, кто дает деньги на производство фильма, диктуют свою волю творческим работникам, и они вынуждены беспрекословно подчиняться. Это естественно. Индивидуальная борьба с «золотым тельцом» бесполезна.

Но для того, чтобы выжить, надо бороться. Для этого мы и создали «Докурицу-про». Деятелям японского кино нелегко бороться с капиталом. Однако бороться надо. До тех пор, пока фильмы создаются на частные средства, нам не выйти из тупика...»



Обложка книги Кането Синдо «Солнце и хлопушка»

* «Докурицу-про» — объединение независимых японских кинокомпаний.

** Кането Синдо, Солнце и хлопушка (дневник съемок фильма «Голый остров»), Токио, изд-во «Давидся», 1961.

Сценарий «Голого острова» был написан в 1955 году и опубликован в японском журнале «Искусство кино».Синдо рассказывает в своей книге (главы «Встреча с Голым островом» и «Осмотр местности») о подготовительной работе, предшествовавшей съемкам. Почти пять лет понадобилось на то, чтобы найти друзей-единомышленников, которые согласились бы работать без вознаграждения, подыскать остров, соответствующий описанию.

На пути энтузиастов было немало трудностей. Остров Сукэнодзима, который удовлетворял требованиям сценария, принадлежал частному землевладельцу. Надо было добиться его разрешения создать на острове необходимые постройки. Но самое главное — не было достаточных средств.

Об энтузиастах, помогавших ему в создании фильма, пишет Синдо в главе «Сбор товарищей-единомышленников». Они согласились участвовать в съемках фильма в свободное время, в период наибольшей жары и влажности, который приходится в Японии на июль.

И вот получено разрешение от владельца острова, обработаны и засеяны бататом и пшеницей поля, создана съемочная группа (разместившаяся на соседнем острове). Достигнута договоренность со школой, ученики которой должны принять участие в съемках отдельных эпизодов; получено согласие местного начальства на проведение съемок на островах.

В съемочной группе была введена строгая рабочая дисциплина и режим экономии. Каждый участник группы выполнял самые разнообразные обязанности: в группе не было специальных гримеров, костюмеров, реквизиторов. Синдо указывает, что если обычно на создание каждого японского фильма расходуется в среднем около тридцати миллионов иен, то его съемочная группа решила сделать фильм, затратив не более пяти миллионов.

Рабочий момент съемок фильма «Голый остров»



21 июня 1960 года начались съемки. Подробно день за днем описывает Синдо их ход. Читая его скупые, лаконичные записи, чувствуешь, что автор не хочет отвлекаться, умышленно ограничивает себя только тем, что непосредственно касается фильма. Но жизнь врывается все же в эти короткие дневниковые записи. Синдо описывает жизнь и быт островитян, рассказывает о забастовках, о местных праздиествах и т. д. С гневом пишет автор о тяжелых условиях жизни на островах, где нет ни электричества, ни радио, где крестьяне продолжают пользоваться мотыгой.

Условия съемок были трудные. Ежедневно приходилось по нескольку раз переезжать с острова, где разместился штаб, на остров, где велись съемки, обрабатывать засеянные поля. Отсутствие электричества на островах не давало возможности производить съемки с дополнительным освещением. Мешала сильная жара, не было условий для проявления пленки на месте (для этого ездили в Токио). Вот как описывает Синдо один из обычных съемочных дней:

«11 июля. Проснулся, разбуженный солнечными лучами, в 5 часов утра. Чудесная погода, на небе ни облачка. Разбудил Курахара и Мацуура — они на велосипеде должны объехать всех и оповестить о начале утренней съемки.

6.30. Вышли на лодке в море. Неожиданно с востока надвинулась облачность. Пришлось приостановить работу. Через некоторое время снова вышло солнце, но оно стояло уже высоко, и снимать было нельзя. Я хотел снимать сегодня крупный план Отова при боковом освещении.

В 7.20 — завтрак. В 8 часов вновь приступили к работе. Снимаем море. Камеры установили на лодке. Сцена, когда Отова гребет. Каждый раз, когда мимо проходит моторка, нашу лодку с аппаратурой сильно раскачивает. Если быть внимательным, то ничего опасного не может произойти. Каждый раз, когда перемещаем в лодке камеры, ее прибивает к берегу и приходится снова грести. За два часа сняли два кадра. Сегодня рано начали работать, поэтому много успели.

12 часов. Отправляемся на остров Сукэнодзима, будем снимать эпизод похорон Таро. На съемки пригласили учеников 4-го класса начальной школы острова Сакидзима. Роль учительницы исполняла артистка театрального коллектива при радио г-жа Тиба. Роль монаха — местный монах из храма Ясуракудзи.

Небо очистилось, только небольшие легкие облачка. Жара невыносимая. Хорошо хоть, что дует небольшой ветерок.

Камеры хотим установить на вершине острова и оттуда производить съемки. Но тащить туда всю аппаратуру одному очень трудно. Маэда и Накагава взяли на себя доставку камер, они работают так, словно не знают усталости.

Сегодня благодаря хорошей погоде мы много успели. Съемки продолжались до 7 часов вечера. Во время ужина все молчали от усталости, а обычно он проходит довольно оживленно.

8.20 вечера. Токояма едет в Токио — у него там свои съемки. Хара тоже едет с ним. Прошу их взять с собой отснятый негатив.

Когда я писал сценарий, то не представлял себе, что будет так трудно делать фильм без диалога. На практике, при съемке, это оказалось нелегкой задачей. Прежде всего возникает трудность в передаче развития конфликта. У меня не было опыта в этом деле. Без слов трудно передать даже самые простые чувства. И когда я пытаюсь передать развитие действия с помощью монтажа, весь драматизм неожиданно ускользает. На каждый кадр приходится тратить слишком много времени и сил. У меня нет опыта в работе над немым фильмом. Это мой первый опыт передачи конфликта путем монтажа, соединения планов. Не хотелось подражать старым кинодрамам. Я решил было отснять как можно больше кадров, но тогда фильм получился бы очень длинным.

Сначала все снималось по плану, согласно сценарию. Если позволяло время, снимал каждый кадр двумя различным способами, с тем чтобы впоследствии отобрать из всего отснятого материала необходимое.

Для того чтобы сделать фильм дешевле, я значительно сократил съемочную группу. Это было правильно. Но при этом на каждого человека приходится очень большая нагрузка. Однако чувствуется, что все работают с удовольствием. Мне лично эта работа доставляет радость.

Но самое интересное то, что, по-видимому, этот фильм никто не купит: его просто некому будет продавать.

Должен сказать, что своим сценарием я доволен, потому что написал его на тему, которая меня волнует. Но я не думал, что мне самому придется и ставить его. А сейчас я стал и режиссером этого фильма.



Рабочий момент съемок фильма «Голый остров»

18 июля на остров приехал композитор фильма Хаяси. Синдо вносит в дневник такую запись:

«Почему музыка в японских фильмах столь отвратительна? Нет ничего оригинального. Мне хочется, чтобы в нашем фильме музыка была иной. Музыка, пронизывающая весь фильм, должна передавать все модуляции человеческих чувств. Я хочу просить композитора, чтобы он передал в музыке все: и переживания людей, и спокойствие синего моря, и жаркое солнце, и морской запах. Может быть, ему не понять мои отвлеченные рассуждения. Тогда пусть сам хорошенько посмотрит вокруг, и ему все станет ясно».

Кането Синдо доводит повествование в своем дневнике до 7 августа, то есть до конца съемок. В своих последних записях он с благодарностью обращается к тем, кто, несмотря на все трудности, принимал участие в создании фильма:

«Спасибо всем друзьям. Этот фильм был создан дружбой многих людей».

А. Коломиец

ГОЛЛИВУД ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНЦА

«Самое правдивое свидетельство — свидетельство очевидца» — гласит английская пословица, и ее невольно вспоминаешь, когда читаешь вышедшую в 1961 году в Нью-Йорке книгу «50 лет упадка и крах Голливуда». Ее автор Эзра Гудмэн — американский журналист и кинокритик — хорошо знает предмет, о котором он пишет. В течение долгого времени он был корреспондентом журнала «Тайм» в Голливуде, где сумел детально познакомиться с системой американского кинопроизводства и с нравами, царящими в его центре. Воспитанный, как сам он пишет, на лучших шедеврах мирового киноискусства, таких, как «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина, «Нетерпимость» Гриффита и других, Гудмэн в течение долгих лет наблюдал, как постепенно искусство в Голливуде превращалось в товар, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

«Свыше 90 процентов картин, показываемых в Америке,— с болью и горечью отмечает он,— столь вульгарны, неумны и скучны, представляют такую грандиозную пародию на жизнь, что о них просто уже нельзя говорить серьезно».

Это невеселое признание ни для кого уже не является секретом. Американские картины, демонстрирующиеся в Америке и за ее пределами, говорят

сами за себя. За последние годы в США все чаще и чаще начали появляться статьи и книги, авторы которых с тревогой пишут о наличии в Голливуде кризиса столь серьезного, что он грозит стать для американского киноцентра смертельным. Но в отличие от многих других авторов, Гудмэн не ограничивается простой констатацией факта, не пытается искать корни этого явления в частных экономических причинах. Его заслуга в том, что он стремится докопаться до истинных причин современного состояния американского кинопроизводства, хочет показать, кто ответствен за создавшееся угрожающее положение. И хотя это ему не всегда удается, хотя многие серьезные и глубокие мысли автора тонут в многословных описаниях и малоинтересных рассказах о быте и нравах голливудцев, отдельные главы книги содержат ценный критический материал.

Анализируя основные компоненты производства фильмов в Голливуде, Гудмэн много внимания уделяет той системе диктата, которую ввели на крупных американских киностудиях банкиры и дельцы, почти совершенно лишившие при этом создателей фильмов свободы творчества.

«По-английски слово режиссер (director) означает человека, который дает указания. Но современный голливудский режиссер не дает никаких указаний. Наоборот, указания дают ему. Полномочия режиссера присвоил себе продюсер. Именно поэтому голливудские фильмы гораздо менее интересны и индивидуальны, чем иностранные». Далее приводятся слова известного голливудского кинодраматурга Бена Хекта (автора сценария фильма «Вива Вилья» и многих других), который сказал: «Не имеет никакого смысла ставить фильмы в Голливуде, ибо даже те немногие таланты, которые там остались, нивелируются боссами, количество которых неуклонно увеличивается».

По мере возрастания значения продюсеров уменьшалась роль режиссера. В книге цитируется высказывание режиссера Уильяма Уэллмена, который писал, что в 50-е годы в Голливуде только 12 режиссеров пользовались полным доверием и свободой действий. Это Уильям Уайлер, Билл Уайльдер, Джордж Стивенс, Джон Форд, Альфред Хичкок, Джон Хастон, Сесиль де Милль, Элиа Казан, Говард Хоукс и некоторые другие.

Немного, если учесть, что голливудская гильдия режиссеров насчитывает свыше 1000 членов! Да и весьма сомнительно, чтобы даже перечисленные выше люди ставили фильмы по своему усмотрению. Широко известна нашумевшая история с режиссером Джоном Хастоном, происшедшая во время постановки картины «Алый знак доблести». Руководство фирмы «МГМ» заставило его полностью отказаться от первоначального замысла, превратив известный роман Стивена Крейна, легший в основу фильма, в проповедь милитаризма. Гудмэн пишет далее в своей книге, что продюсер Дэвид Селзник отстранил того же Джона Хастона от работы над фильмом «Прощай, оружие!», так как, на его взгляд, режиссер оказался «слишком самостоятельным». Подобные примеры далеко не единичны.

Гудмэн справедливо отмечает, что многие творческие работники Голливуда вынуждены соглашаться на постановку «коммерческих» картин, надеясь, что «за хорошее поведение» им разрешат сделать фильм, в который они смогут вложить кусочек своего сердца. Так в начале 40-х годов фирма «XX век-Фокс» разрешила Уильяму Уэллмену поставить «Инцидент в Окс-бау», интересное художественное произведение, направленное против суда Линча, только при условии, что он снимет еще две картины по сценариям, выбранным не им самим, а предложенным студией. Режиссер Кинг Видор, творчество которого представляет сложный калейдоскоп реалистических произведений искусства и пошлых коммерческих боевиков, так объясняет это непонятное на первый взгляд сочетание: «Часто приходится соглашаться на постановку картин, предлагаемых студией, только потому, что хочешь собрать деньги для «своего» фильма».

А что же делают те режиссеры, которые не хотят идти на подобные компромиссы? Остаются без работы и скоро оказываются за пределами Голливуда, отвечает Гудмэн.

Так был изгнан гениальный Штрогейм, яркая индивидуальность которого пугала руководителей кинофирм. Остался не у дел Эвальд Андре Дюпон — постановщик очень интересного немецкого фильма «Варьете», который, переехав в Голливуд, свыше десяти лет работал там... агентом по найму. Фрэнк Капра, Престон Стерджес и другие режиссеры последние десять лет работали от случая к случаю.

Кто же процветает? Те, кто полностью подчиняют свой талант нуждам конвейерного производства и диктату продюсеров.

Гудмэн правильно отмечает, что конвейерное производство картин — главная (после отсутствия свободы творчества) причина низкого качества выпускаемых фильмов, того стандарта и штампа, который заполнил почти всю современную голливудскую кинопродукцию. В книге приводится высказывание режиссера Фреда Циннемана, который писал о том, как делаются фильмы на самой крупной американской киностудии «Метро-Голдвин-Майер».

«МГМ» была фабрикой, выпускающей 52 картины в год. Главное, что интересовало ее руководителей, это бесперебойность работы, количество, а не качество. Для фабрики, изготавливающей сосиски и автомобили, это, может быть, как раз то, что нужно.

А для фабрики, выпускающей фильмы? Что делать здесь режиссеру, у которого есть какие-то свои замыслы и идеи? Если он будет их отстаивать, то обязательно наживет неприятности».

«Руководители студий,— вторит Циннеману и другой известный голливудский режиссер Джордж Стивенс,— оценивают картину не по ее подлинным художественным достоинствам, а прежде всего по тому, лежит ли в ее основе испытанная формула, уже имевшая кассовый успех. Одно это обстоятельство лишает фильм всякого интереса и оригинальности».

Стоит ли после этого удивляться, что многие голливудские картины так похожи одна на другую? И забавная история, рассказанная Гудмэном, о том, как один голливудский продюсер сделал 11 фильмов по одному и тому же сюжету, а никто этого и не заметил, оказывается, в конечном счете, совсем уж не такой забавной...

Итак, картина, объективно нарисованная Гудмэном, очень мрачна.

«К концу 50-х годов Голливуд из фабрики снов превратился в фабрику кошмаров,— заявляет он.— Это действительно конец, но не очередной картины, а всего Голливуда в целом».

А где же выход? Разве конец Голливуда означает конец американского кино? Ответ, который Гудмэн дает на этот вопрос, явно неудовлетворителен и, как в капле воды, отражает основной недостаток книги в целом.

«Для того чтобы кино продолжало существовать,— пишет Гудмэн,— Голливуд должен сделать выбор между искусством и промышленностью». Но ведь совершенно очевидно, что дело не только в этом. Монополистическое объединение крупных кинофирм, которое представляет собой Голливуд, нужно руководящим кругам США прежде всего как наиболее удобная пропагандистская машина. Гудмэн в своей книге совершенно не затронул этой проблемы, а ведь именно она является одной из главных причин кризиса Голливуда. Стремление увести зрителя от действительности всегда было характерно для голливудской продукции. Недаром еще с 20-х годов за Голливудом укрепилось прозвище «фабрики снов». Красивые сказки уводили американских зрителей от неприглядной повседневности, а для жителей других стран они были пропагандой «американского образа жизни». Однако этим Голливуд не ограничивался. Что только ни проповедовали голливудские фильмы: расизм, милитаризм, антикоммунизм — список подобных «измов» мог бы стать очень длинным...

Таким образом, даже если Голливуд откажется от конвейерного производства и предоставит творческим работникам бóльшую свободу, идеологический характер выпускаемой продукции останется тем же самым. Пока Голливуд контролируют монополии, трудно говорить о возможности каких-то больших сдвигов.

«Однако нет никакого закона, обязывающего делать фильмы только в Голливуде,— справедливо замечает Гудмэн.— Киностудии когда-то перекочевали с восточного на западное побережье США только потому, что там было много солнца. Теперь же солнце закрыто смогом, да и общая атмосфера в Голливуде стала совсем другой. Достижения техники позволяют снимать фильмы всюду, и когда их делают не в Голливуде, они получаются гораздо лучше».

Здесь снова приходится согласиться с автором. Картины, создаваемые «независимыми» продюсерами как в Голливуде, так и в Нью-Йорке, служат наглядным подтверждением этого положения. Их авторы поднимают актуальные и социально значимые темы, смело прибегают к эксперименту и творческому поиску. В них есть то, чего так остро не хватает голливудским фильмам. И книга Гудмэна ценна для нас прежде всего как убедительное признание того, что сами американцы уже начали понимать необходимость прихода на смену умирающему Голливуду нового кино, менее зависящего от диктата монополий.

Е. КАРЦЕВА

УПАДОК КИНО В СТРАНАХ ЗАПАДА

Издающийся в Париже «Информационный бюллетень ЮНЕСКО» приводит интересные данные, касающиеся развития кинопроизводства в различных странах мира за последние годы.

Бюллетень сообщает, что общее количество кинотеатров во всем мире за последние тринадцать лет выросло с 95 тысяч до 167 тысяч, а количество зрителей увеличилось с 11 700 тысяч до 15 миллионов в год. Однако это увеличение в пропорциональном отношении соответствует росту населения за это время, и процент посещаемости в среднем по всем странам мира остался без изменения...

«В области производства фильмов за этот промежуток времени следует отметить тот факт, что Соединенные Штаты Америки, которые в течение многих лет занимали одно из первых мест, оказались теперь на четвертом. Если в 1948 году ими было выпущено 432 фильма, то в 1960 году их количество снизилось до 223. На первое место по производству фильмов вышла теперь Япония (423 фильма), за ней Индия (312 фильмов), Италия (168 фильмов), Франция (158 фильмов), СССР (140 фильмов), Великобритания (122 фильма,) ФРГ (107 фильмов)».

Под заголовком «Упадок кино в странах Запада» бюллетень сообщает:

«Как показывают статистические данные, за рассматриваемый период наблюдается определенный упадок кинопромышленности как в странах Западной Европы, так и в США. Общее выравнивание показателей в этой области происходит за счет необычайного развития кинопромышленности в Советском Союзе, а также увеличения посещаемости кинотеатров в странах Африки, Южной Америки и Азии.

В СССР общее число кинопроекторов (стационарных и передвижных) достигло в настоящее время 59 000 по сравнению с 15 200 в 1948 году. Годовая посещаемость за этот период выросла с 600 миллионов до 3,5 миллиардов. Это означает, что в среднем каждый советский гражданин посещает кино 16 раз в год. Это самая высокая цифра в мире. В странах Северной Америки эта цифра в настоящее время упала до одиннадцати».

ГОВОРЯТ ИТАЛЬЯНСКИЕ СЦЕНАРИСТЫ

Итальянский еженедельник «Вие нуове» обратился к ведущим сценаристам с просьбой высказаться по животрепещущим вопросам итальянского кино.

Сценаристка Сузо Чекки Д'Амико принимала участие в написании сценариев большого числа лучших итальянских фильмов, в том числе почти всех, которые ставил и ставит Лукино Висконти, лучших фильмов Витторио Де Сика («Похитители велосипедов», «Чудо в Милане»), Микельанджело Антониони, Луиджи Дзампа и других ведущих режиссеров. Она участвовала также в экранизации романа Ромази ди Лампедузы «Леопард»— новейшей постановки Висконти.

Сузо Чекки Д'Амико говорит:

«Очень радует коммерческий успех подлинно художественных произведений итальянского кино. Всего какой-нибудь десяток лет назад дело обстояло по-иному. Ведь известно, что поначалу «Похитители велосипедов» имели бóльший успех за границей, чем у себя на родине. Еще недавно такие фильмы, как «Сладкая жизнь», «Рокко и его братья», «Все по домам» и «Чочара», представляли для продюсеров неизбежное зло. Но теперь и они поняли, что только в таком направлении и может развиваться кино.

Конечно, еще далеко не решенную проблему представляет собой цензура, которая весьма благодушно настроена по отношению к эротическим и всяким щекочущим нервы фильмам и всегда готова показать когти, если речь идет о произведениях, затрагивающих социальные темы или хотя бы современные нравы».

«Отец неореализма» Чезаре Дзаваттини — самый авторитетный и плодовитый итальянский кинодраматург, вечно юный «вулкан идей и замыслов», как зовут его в кино,—участвовал в создании почти сорока итальянских и иностранных фильмов.

«Ныне,— говорит Дзаваттини,— кино по своим выразительным возможностям сравнялось с литературой. Теперь, когда мы наконец достигли этого равенства, к которому всегда стремились, нельзя ограничивать его одной формой; необходимо, чтобы кино приобрело ту же степень внутренней свободы, как и литература. А это значит, что творческим работникам кинематографии предстоит неспокойная жизнь. Я очень охотно занимаюсь ве-

щами, которые, как мне кажется, созрели много лет тому назад. Однако возможности кино растут настолько бурно, что всегда боишься быть недостаточно актуальным. Эта тревога, на первый взгляд наивная, кажется мне положительным знамением времени.

Не спрашивайте меня о трудностях, которые я должен преодолевать всякий раз, когда сажусь писать для кино. Это те же самые трудности, которые испытывают все. Среди них далеко не последнее место занимает цензура.

Цензура принижает не столько кино, сколько самую жизнь итальянского народа. Но требование самоцензуры в демократической стране означает, что страна эта вовсе не демократическая».

Тулио Пинелли и Эннио Флайано — опытные кинодраматурги. Однако подлинного успеха они достигли, лишь работая совместно с режиссером Федерико Феллини над фильмами «Дорога», «Ночи Кабирии» и «Сладкая жизнь».

Для режиссера Альберто Латтуада Пинелли подготовил экранизацию чеховской повести «Степь». Пинелли — убежденный католик.

«Итальянское кино,— говорит он,— переживает интересный период подъема творческой инициативы. Очень важно, что наши молодые режиссеры один за другим дебютируют хорошими фильмами. Не отстает от них и старая гвардия.

Что же касается цензуры, то любая ее система представляет серьезные затруднения, и мы всегда должны будем бороться, отстаивая хотя бы относительную свободу творчества. Однако мне кажется, что нынешняя система цензуры — наихудшая из всех возможных».

На вопросы редакции «Вие нуове» сценарист Эннио Флайано отвечал очень лаконично.

«— Как Вы расцениваете сегодняшнее положение итальянского кино?

— Кинематографисты охвачены энтузиазмом и полны решимости говорить людям правду. В этом залог успеха.

— Каково направление Вашего творчества?

— Я стремлюсь показать жизнь современного общества.

— Какие трудности Вы встречаете?

— Единственная трудность, которую мне приходится преодолевать,— это борьба с самим собой.

— Что Вы думаете о цензуре?

— Я против всякой формы цензуры, поскольку она бесполезна. Цензура может замедлить развитие идей, но она не в силах его остановить».

Хорошо сработавшаяся пара сценаристов Адже и Скарпелли участвовала в создании многих отличных фильмов, среди которых «Все те же неизвестные», «Великая война», «Все по домам», где элементы сатиры и юмора удивительно органически сочетаются со значительностью темы и содержания.

Для того чтобы свободней развивать этот жанр, встретивший широкую поддержку зрителей, Адже и Скарпелли совместно с режиссерами Марио Моничелли и Луиджи Коменчини и продюсером Альфредо Бини создали кинокомпанию «Фильм-5».

Адже и Скарпелли рассказали о своей профессии:

«Обычно не драматург отправляется на поиски сюжетов, а они сами ищут его. Но есть и иное — идеи, люди, факты, которые драматург должен для себя открыть и понять, чтобы рассказать о них зрителям. Так что наша работа является для нас одновременно и интереснейшей школой».

Родольфо Сонего, крупнейший кинодраматург,— участник второй мировой войны и партизанской борьбы с фашистами. Это наложило определенный отпечаток на все его творчество. Он участник создания сценариев наиболее значительных итальянских фильмов, в том числе «Рим, 11 часов».

Сонего оптимистически оценивает сегодняшний день итальянского кино.

«Те немногие продюсеры, которые в 1960 году рискнули поставить серьезные фильмы, были вознаграждены кассовыми сборами, достигавшими миллиарда лир по каждому фильму,— говорит Сонего.—Не разочаровали их сборы и в этом году, так что уже вырисовывается группа продюсеров, готовых ставить фильмы большого общекультурного значения. А это немало».

Мысль Сонего продолжает другой ведущий сценарист — Лючано Винченцони (один из авторов сценариев «Машинист», «Великая война», «Горбун» и многих других).

«Мы находимся в привилегированном положении, — говорит Винченцони,— так как работаем для удовлетворения возросших требований зрителей. Еще недавно зрители шли в кино только с мыслью развлечься и отдохнуть. И в этих условиях наши учителя — Чезаре Дзаваттини, Серджо Амидеи и Федерико Феллини (также начинавший свою работу в кино в качестве сценариста)— добились большего, чем нам удается сделать теперь, когда зрители с интересом относятся к фильмам, поднимающим важные проблемы современности и заставляющим задуматься. Такое положение ко многому нас обязывает».

Валерио Цурлини, конечно, прежде всего кинорежиссер, однако он ставит фильмы по собственным сценариям (последние из них «Бурное лето» и «Девушка с чемоданом»). Поэтому редакция журнала «Вие нуове» обратилась и к нему.

«Сидя за письменным столом или читая, болтая с людьми и интересуясь чужой жизнью или изучая новейшую, а то и древнюю историю, я работаю, можно сказать, целыми днями. Это та самая работа, о которой друзья, подмигивая, говорят: «Неплохая жизнь, а?» А я выдумываю сотни фильмов только для того, чтобы все их, один за другим, отвергнуть...

Но в один прекрасный день я запираюсь в своей квартире, выключаю телефон, а через полгода начинаю снимать фильм.

Трудностей при этом встречается немало. Особенно, когда выдуманное тобой не выдерживает четвертого или пятого придирчивого испытания. Но чувство удовлетворения, которое я, в конце концов, испытываю, вознаграждает меня за все муки».

По поводу цензуры Цурлини сказал:

«Сейчас буржуазия переживает самый тяжелый моральный кризис. Ее институты, до сих пор казавшиеся довольно прочными, трещат по всем швам. Они не столько гнилы снаружи, сколько прогнили изнутри. Правящая верхушка, оберегающая интересы буржуазии, будучи не в состоянии приостановить этот процесс разложения, пытается хотя бы запретить его отображение.

Вот почему миланский прокурор Тромби, запрещающий лучшие кинофильмы, и стоящие за ним господа напоминают мне страусов, старательно прячущих головы в песок».

С. ТОКАРЕВИЧ



АНГЛИЯ

Журнал «Кинематограф уикли» хорошо отзывается о детском приключенческом фильме «Последний носорог» (режиссер Генри Геддес, оператор Джонни Кокильон). Действие фильма развертывается в южно-африканском заповеднике. Герои картины, мальчик и девочка, спасают от гибели последнего носорога. Оператор блестяще снял жизнь обитателей заповедника — носорога, слонов, гиппопотамов, львов и жирафов — в естественных условиях.

●

В возрасте шестидесяти шести лет умер режиссер Золтан Корда, брат известного английского кинодеятеля Александра Корды. Венгр по происхождению, Золтан Корда начал свою деятельность в кинематографии как оператор, затем работал режиссером на австрийских и немецких студиях. С приходом к власти гитлеровцев он переехал в Англию. Золтан Корда поставил ряд приключенческих фильмов, с успехом демонстрировавшихся во многих странах мира. Советские зрители знакомы с киплинговскими экранизациями Золтана Корды «Маленький погонщик слонов» (поставлен совместно с Робертом Флаэрти) и «Джунгли» («Книга джунглей»).

●

Пьеса Шейлы Дилэни «Вкус меда» по праву считается одним из интереснейших произведений английской театральной драматургии последних лет. Режиссеру недавно вышедшего фильма, созданного на основе этой пьесы, Тони Ричардсону пришлось решить нелегкую задачу — перевести на язык кинематографа очень своеобразное и специфически театральное произведение, повествующее о короткой любви молодого негритянского матроса и девушки из лондонских трущоб.

Отмечая удачу фильма, английская критика сравнивает его с первой кинематографической работой Тони Ричардсона — фильмом «Оглянись во гневе», также созданным на основе театральной пьесы. В фильме «Вкус меда» режиссеру удалось воссоздать средствами кинематографа поэтическую атмосферу действия, благодаря чему этот фильм, по мнению критики, более чем какой-либо другой фильм Ричардсона, окрашен индивидуальностью его создателя.

БОЛГАРИЯ

Художественный фильм на современную тему «Хроника чувств» — режиссерский дебют Любомира Шарланджиева. Сценарий, написанный Тодором Моновым, представляет собой несколько сюжетов, объединенных общей темой — героикой чувств нового человека, проверкой его мужества и высоких моральных качеств. Почти все участники съемочной группы — дебютанты в кино; помимо режиссера дебютируют также оператор Эмиль Вагенштейн и художники Б. Сапунджиев и А. Дьяков. Впервые на экране и исполнители главных ролей — студентка Жоржетта Чакорова, Василь Попилиев, Любомир Киселички.

●

«Грозный смех» — короткометражный фильм Александра Рупчина — рассказывает об истории болгарской политической карикатуры, начало которой положил перед первой мировой войной Александр Боженов, создавший серию рисунков, высмеивающих царя Фердинанда.

ВЕНГРИЯ

Киностудия «Гунния» осуществила постановку новой цветной музыкальной кинокомедии «Блеск солнца на льду». По сценарию, написанному им совместно с А. Лукачом, режиссер Ф. Бан создал произведение, в котором сочетаются элементы музыкальной комедии и балета на льду.

●

Действие фильма Л. Надашши «Убитая девушка» происходит в рабочем поселке Шарготарья в конце первой мировой войны. Жители этого поселка — сталевары и шахтеры — давно и непримиримо враждуют между собой.

Чистая юношеская любовь, зародившаяся между парнем-сталеваром и дочерью шахтера, пробила первую брешь в этой вражде. Трагическая гибель девушки примирила оба лагеря.

●

Имре Поппер поставил по своему сценарию новый спортивный фильм «После работы—идем с нами». Фильм в увлекательной форме популяризирует регулярные занятия спортом. Зрители могут познакомиться с легкой атлетикой, баскетболом, гимнастикой, теннисом и другими видами спорта, оценить их красоту и полезность.

●

В связи с XVII конгрессом Международной федерации киноархивов, на котором присутствовали представители сорока стран, в Будапеште торжественно отмечалось столетие со дня рождения Жоржа Мельеса.

Внучка прославленного французского кинематографиста представила на конгрессе ряд интересных неопубликованных документов. На чествовании демонстрировались лучшие фильмы Мельеса, сохранившиеся в кинотеках разных стран.



●

Штрафной батальон венгерской армии, воевавшей на стороне гитлеровской Германии, строит укрепления неподалеку от Киева. В городке стоит также немецкая воинская часть, имеющая футбольную команду. Немцы узнают, что среди штрафников находится игрок сборной Венгрии. Они предложили ему сформировать из штрафников-венгров команду и провести матч с немецкими игроками.

Матч закончился победой венгров, которые бросились обнимать друг друга. Озлобленные фашисты пулеметной очередью скосили всю команду.

Сценарий фильма «Два тайма в аду» написал П. Бачо, поставил режиссер З. Фабри. В главных ролях снимались артисты И. Шинкович, Ш. Шука, Д. Хорват.

Венгрия. «Два тайма в аду»



ГДР

Конфликт между новой, социалистической нравственностью и пережитками буржуазной морали лег в основу фильма «Врач из Ботено». Доктор Бренер, в прошлом слесарь, женат на дочери бывшего фабриканта Кристине. Он прилагает огромные усилия, чтобы как-то наладить отношения в семье и в результате забывает о своих обязанностях врача. Мучаясь от сознания своей вины, доктор Бренер в конце концов решает покинуть Берлин и уехать в маленькую деревушку Ботено. Бренер и Кристина расстаются. В роли доктора Хари Бренера — Отто Мелие, в роли его жены — Кристина Лазар. Автор сценария Герхардт Бенгш. Фильм поставил Иоганнес Книтель.

ИНДОНЕЗИЯ

«Операция Калимантан» — таково название первого чехословацко-индонезийского фильма. В основу фильма положены подлинные события. Картина рассказывает о героической борьбе индонезийцев против голландских колонизаторов на острове Борнео.

Авторы сценария С. Сурнадарма и Владимир Сис. Режиссер Владимир Сис. Оператор Йозеф Ваниш.

ИТАЛИЯ

Карло Лидзани ставит фильм «Процесс в Вероне», в котором воспроизводятся события конца 1943 года, когда в этом городе слушалось дело руководителей фашистской партии Италии. Авторы сценария — Серджо Амидеи и Луиджи Сомма. Консультирует фильм бывший общественный обвинитель по этому делу Винченцо Черсозимо, автор книги «От следствия до расстрела», посвященной этому процессу. В числе актеров, приглашенных для участия в фильме, Сильвана Мангано, Жанна Моро, Надя Тиллер, Мишель Морган, Анни Жирардо, Ромоло Валли, Энрико Мария Салерно и другие.

●

Роман Леонардо Шиаша «День совы», посвященный деятельности террористической организации Мафия, экранизируется автором в содружестве со сценаристом Эннио де Кончини. Съемки будут проводиться в наиболее недоступных и малоизученных районах Сицилии. По словам «Аральдо делло Спеттаколо», создатели фильма поставили перед собой задачу показать Мафию реалистически, без всяких романтических прикрас.

Большинство ролей в фильме будут исполнять непрофессиональные актеры из числа местных жителей. Продюсеры Эрманно Донати и Луиджи Карпентьери еще не решили, кто будет режиссером фильма.

●

После экранизации романа Генрика Сенкевича «Камо грядеши» итальянские кинематографисты решили перенести на экран роман того же автора «Огнем и мечом». Фильм снимается в Югославии. Ее природные условия настолько выигрышны для создания исторических фильмов, что у итальянских режиссеров стало своего рода традицией переносить съемки массовых сцен подобных постановок в окрестности Белграда и Загреба. Сейчас в Югославии одновременно снимаются итальянские фильмы «Казаки», «Троянская война», «Черные гусары», «Война продолжается» и «Огнем и мечом». На последний фильм (его ставит Фернандо Черкио) ассигновано около двух миллиардов лир.





Известный польский режиссер Анджей Вайда поставил в Югославии фильм по рассказу Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». На фото — кадр из фильма.

ПОЛЬША

Станислав Дыгат написал сценарий фильма, который состоит из шести новелл. Режиссерами отдельных новелл будут известные актеры Густав Голоубек, Анджей Лапицкий и Адам Янушкевич. Они же исполняют главные роли. Постановкой руководит Ян Рыбковский. Фильм начинается и кончается своеобразным сюжетным рефреном — встречей всех его создателей, во время которой Станислав Дыгат предлагает различные варианты сценария, а участники дискутируют с ним.

●

Мультипликация «Черный король» — это рассказ о злом монархе, который мешает своим подданным пользоваться водой. Конечно, все кончилось хорошо для подданных и не совсем хорошо для короля. Фильм поставлен режиссером Ежи Котовским по сценарию Рышарда Брудзинского; куклы и декорации Казимежа Микульского и Лидии Митич-Скаржинской.

РУМЫНИЯ

На студии «Бухарест» снимается картина «Знаменитый 702» по одноименной пьесе А. Миродана. Исполнитель главной роли Раду Белиган.

●

Недавно начались съемки кинокомедии «До востребования» по сценарию молодого драматурга Октавиана Сава. Режиссер Георге Витанилис. В ролях Григоре Василиу-Бирлик, М. Ангелеску, А. Джугару.

●

Режиссер Мирча Драган снимает «Семейство Соймарецилор» по одноименному роману Михаила Садовяну.

США

По методу Синерама снимаются два первых художественных фильма: «Завоевание Запада» с участием Джеймса Стюарта, Дебби Рейнольдс, Грегори Пека, Генри Фонда, Джона Уэйна и других и «Чудесный мир братьев Гримм», съемки которого осуществляются на родине знаменитых сказочников.

Роли братьев Гримм исполняют Лоуренс Гарвей и Карл Бем.

●

Американский режиссер Джон Кассавитис, известный своей экспериментальной работой в области так называемого «импровизационного кино» (фильм «Тени»), закончил новую картину — «Запоздалый блюз».

Герой этого фильма — музыкант джаза Джон Уэкфилд, по прозвищу Дух (эту роль исполняет артист Бобби Дэрен). Из-за случайной драки он вынужден оставить оркестр и порвать со своей невестой, певицей Джесс (артистка Стелла Стивенс). Он пытается заняться коммерческими махинациями, но терпит крах.

Опускаясь все ниже и ниже, он превращается, по существу, в «мальчика для услуг» при богатой графине.

Джесс, потерявшая работу, становится проституткой. Она пытается покончить с собой, но ее спасает Джон, решивший в конце концов вернуться к прежней честной жизни, к своей музыке, к своим друзьям.

Критика отмечает, что, в отличие от «Теней», новый фильм Кассавитиса обладает более ясным сюжетом, хотя многие эпизоды по-прежнему случайны и носят характер импровизации. Рецензент английского журнала «Филмз энд филминг» отмечает, что темой «Запоздалого блюза» является жестокость, господствующая в отношениях между людьми, «и только музыка вносит в этот мир свою тоскливую нежность и боязливую печаль...».

США. «Запоздалый блюз».





●

Режиссер Роберт Уайз начал работу над фильмом «Двое на качелях». Это экранизация известной пьесы Уильяма Гибсона, которая вот уже несколько сезонов с непрекращающимся успехом идет на сценах Нью-Йорка, Парижа, Варшавы и других крупнейших городов мира.

Интересно отметить, что театральные постановки этой пьесы осуществлены выдающимися мастерами кинематографа: парижский спектакль поставлен Лукино Висконти, варшавский — Анджеем Вайдой, а мужскую роль в Нью-Йорке, Париже и Варшаве исполняют такие крупнейшие киноактеры, как Генри Фонда, Жан Маре и Збигнев Цибульский. (Перевод этой пьесы будет в скором времени издан в Москве издательством «Искусство».)

В фильме, как и в пьесе, всего две роли. Их будут исполнять Ширли Мак-Лейн и Роберт Мичем.

●

В Голливуде снимается фильм «Милая пташка юности» по одноименной пьесе Теннеси Уильямса. Ставит фильм Ричард Брукс, в свое время создавший киновариант пьесы того же автора «Кошка на раскаленной крыше».

ФРАНЦИЯ

Фильм «Завещание доктора Корделье» сделан Жаном Ренуаром одновременно для телевидения и кинематографа.

Сюжет фильма представляет собой осовремененный вариант известной повести Стивенсона «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда».

Выдающийся психиатр Корделье открыл снадобье, которое раздваивает личность. Он испытал снадобье на себе и получил своего двойника. Но оказалось, что в результате опыта у двойника высвободились силы Зла, дремавшие в глубине подсознания. В результате происходит цепь катастроф, и «индивидуум, который больше не в силах властвовать над наукой, становится ее жертвой», пишет «Леттр франсэз». Он вынужден уничтожить самого себя.

«Юманите диманш» отмечает великолепное исполнение роли доктора Корделье и его двойника мастером сценического перевоплощения Жаном-Луи Барро. «Леттр франсэз» относится к фильму Ренуара критически, публикуя статью, озаглавленную «Телечудовище».

Метод, которым Ренуар снимал «Завещание доктора Корделье», тот же, что и примененный им в фильме «Завтрак на траве». Вот что сказал Ренуар об этом методе в одном из интервью: «При обычных съемках — план за планом — сцены снимаются в произвольном порядке.

Случается, что актер играет продолжение какой-либо сцены спустя три месяца. Конечно, к тому времени он уже «позабыл» и свое эмоциональное состояние и логическую трактовку сцены. Эта особенность кинематографа мне всегда мешала. В «Завещании доктора Корделье» я попытался совсем не прерывать сцен. Я написал режиссерский сценарий сцену за сценой, а не план за планом. Съемка шла почти непрерывно с помощью нескольких кинокамер. Некоторые сцены снимались одновременно восемью камерами, но в большинстве случаев пятью: одна для общего плана, другая стояла поближе, а три камеры были направлены на актеров и снимали их крупным планом».

●

Кинокомиссия ассоциации «Франция — СССР» (департамент Сена) организовала конкурс фотографий и любительских кинофильмов, снятых французскими туристами в Советском Союзе. Первой премией конкурса, названного «Парижане в СССР», будет путешествие в Советский Союз.

●

Жюль Дассен работает над фильмом о Перикле. Съемки будут проходить во Франции и Греции. В главных ролях греческая актриса Мелина Меркури и американский актер Антони Перкинс. Жюль Дассен сообщил в интервью, что в данном случае ему хочется в виде опыта обратиться одновременно к приемам и постановочного и психологического фильма.

●

«Времена гетто» — первый полнометражный фильм Фредерика Россифа, уже десять лет работающего режиссером на телевидении. Около полугода потребовалось создателю фильма, чтобы отыскать немногих оставшихся в живых свидетелей страшной трагедии варшавского гетто.

Россиф записал (с помощью стенографисток) рассказы сорока четырех свидетелей. Эти рассказы в сокращенном виде включены в картину и прозвучали в ней как своеобразный лейтмотив.

«Надо было воссоздать время, ушедшее в прошлое, ушедший мир, воссоздать его так, чтобы все почувствовали реальность фактов, — рассказал Фредерик Россиф корреспонденту «Леттр франсэз» Мишелю Капденаку.— Нам хотелось передать свершившуюся трагедию в двух планах: в плане объективном — по найденным фильмам и фотографиям и в плане субъективном — по записанным рассказам свидетелей. В сущности, эти свидетели играют роль античного хора».



•

Бывший кинокритик, а ныне режиссер Жак Дониоль-Валькроз, один из представителей «новой волны», приступил к съемкам фильма «Донос» по сценарию, написанному им самим. В главных ролях Морис Роне, Франсуаз Брион и Николь Берже. Фильм посвящен переживаниям человека, терзаемого угрызениями совести.

•

В Руане идут съемки кинокомедии режиссера Лео Жоаннона «Этот болван де Римольди». В главной роли Фернандель. Сюжет фильма (по роману Шарля Эксбраяра) несложен. Речь идет о некоем банковском служащем, простаке, которого все обманывают, злоупотребляя его доверчивостью, ибо герой убежден, что все люди хорошие. Но именно эта вера в людей и помогает наивному герою доказать свою непричастность к преступлению и преодолеть все испытания, выпавшие на его долю.

•

Известный американский киноактер Мел Феррер («Война и мир», «Лили») много раз жаловался на свою неудачливую актерскую судьбу. Вот и сейчас ему пришлось исполнить главную роль в кинодраме... из жизни вампиров. Этот фильм, названный «Кровь и розы», поставил Роже Вадим. Феррер играет главу аристократического итальянского семейства, в котором, по преданиям, всегда водились вампиры. В основу сюжета взят роман «Кармилла» Шеридана Ле Фаню. В роли вампира — кузины героя — Аннет Вадим. Молодую жену героя играет Эльза Мартинелли. Нагнетание ужасов чередуется здесь с любованием экзотическими красотами итальянской природы. Удачная работа известного оператора Клода Ренуара, мастерский сценарий (Роже Вайан и Роже Вадим), талантливая игра актеров — все это, по мнению многих кинокритиков, не помогает картине существенно возвыситься над произведениями коммерческого кино, рассчитанными на непритязательные вкусы.

•

«Корабль Эмиля» по роману Жоржа Сименона с диалогами Мишеля Одиара снимает Дени де ла Пательер. Роль героини поручена Анни Жирардо, в картине участвуют также Лино Вентура, Пьер Брассер и Мишель Симон.

•

За семнадцать лет работы в кинематографе режиссер Робер Брессон поставил всего только пять фильмов, но выход на экран каждой из его картин был важным событием в кинематографической жизни. (С одним из последних фильмов Брессона, «Приговоренный к смерти бежал», смогут вскоре познакомиться и советские зрители.)

В своих картинах Брессон, как правило, не снимает артистов-профессионалов. Все двадцать восемь исполнителей главных ролей в его новом фильме «Жанна д'Арк» до этого ни разу не стояли перед съемочной камерой.

•

Клод Шаброль собирается снимать фильм «Офелия».

В главных ролях Алида Валли, Жюльетта Менье и Клод Серваль.

•

София Лорен будет исполнять главную роль в биографическом фильме о Жорж Санд. Сценарий фильма написан Франсуаз Саган.

•

Премию Жоржа Мельеса за 1961 год Французская ассоциация критиков кино и телевидения присудила фильму Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», отмеченному на Международном кинофестивале в Венеции.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Кукольный фильм «Любопытное письмецо» закончила Гермина Тырлова. Письмо, которое мама послала сынишке в пионерский лагерь, убежало из почтового ящика и отправилось путешествовать по городу. Оно едва не попало в мусорный ящик и под колеса автоцистерны. Наконец конвертик прибывает на самолете в лагерь и попадает в руки мальчика.

•

Взаимоотношения между обществом и искусством — таково содержание фильма Радуза Чинчеры и Сватоплука Малого «Суд Париса». Эту «большую тему» авторы решают при помощи веселых рисованных кадров. В частности, очень остроумно показали они, как изменялись представления об идеале женской красоты.

•

Много внимания уделяют чехословацкие документалисты борьбе против фашизма и реваншистских настроений. Режиссер Йозеф Коржан в фильме «Защитники» проводит параллель между высказываниями современных немецких политиков о миссии германской расы, о немецкой «гуманности» и зверствами фашистов в Чехословакии во время второй мировой войны.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Взрослые дети», 8 ч.

Сценарий В. Спириной; постановка В. Азарова; операторы: О. Зайцев, В. Мейбом; художник С. Ушаков; режиссеры: В. Глазков, А. Манасарова; композитор А. Флярковский; звукооператор В. Шарун. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник Н. Звонарев.

В ролях: Анатолий Кузьмич Королев — А. Грибов, Татьяна Ивановна Королева — З. Федорова, Люся—Л. Алешникова, Игорь—А. Демьяненко, Василий Васильевич—В. Санаев, Борис Владимирович — А. Тутышкин.

В эпизодах: Г. Бортников, Н. Граббе, Лева Родионов, М. Хатунцева, К. Худяков.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Горизонт», 11 ч.

Сценарий Г. Бакланова; постановка И. Хейфица; операторы: В. Дербенев, В. Карасев, А. Чиров; художники: Б. Маневич, И. Каплан; режиссер А. Абрамов; музыка Н. Симонян; песни Б. Окуджавы; звукооператор К. Лашков.

В ролях: Голованов — Ю. Толубеев, Лихобаба — Б. Чирков, Сергей — А. Сафонов, Римма— С. Мелкова, Маша — Л. Долгорукова, Миша—В. Носик, Слава — Г. Сысоев, Дуся — М. Львова, Вера —И. Гурзо, Женя — В. Подвиг, Сомов — Н. Сергеев, Клава—Т. Доронина, Шура—М. Булгаков, Николай—П. Кашлаков, Голованова—Л. Гриценко.

В эпизодах: Л. Быков, Т. Волкова, С. Гурзо, А. Королькевич, В. Ковальков, Н. Латышева, И. Лейрер, Н. Мельников, Б. Матюшкин, А. Назарова, А. Орлов, В. Пономарев, С. Рахманова, И. Селянин, С. Тельгараев, Л. Чупиро, А. Ян.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Дмитро Горицвит» (вторая серия трилогии «Кровь людская — не водица» по мотивам романа М. Стельмаха «Большая родня»), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Стельмах, Н. Макаренко; постановка Н. Макаренко; главный оператор В. Верещак; режиссер Н. Сергеев; художник О. Степаненко; композитор П. Майборода; текст песни Р. Ревы; звукооператор Г. Парахников. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник Г. Лукашов.

В ролях: Дмитро Горицвит — А. Соловьев, Марта — М. Коханова, Марьянка — Р. Недашковская, Мирошниченко — Е. Бондаренко, Нечуйвитер — Г. Осташевский, Данило Пидопригора — Л. Тарабаринов, Докия —Е. Литвиненко, Иван Бондарь — В. Дашенко, Марийка — П. Куманченко, Поликарп Сергиенко — А. Срибный, Варивон — Э. Воробьев, Андрийко — Д. Гнатюк, Галина —К. Шмаринова, Варчук — А. Гашинский, Карпо — М. Заднепровский, Бараболя — В. Дальский, Погиба — А. Гай, Сичкарь — Д. Козачковский, Лифер— Б. Ивченко, Кальницкий— К. Артеменко, Крупняк— А. Давиденко, Гуркало— И. Дзюба, Мирон Пидопригора — Н. Талюра, Югина — Л. Марченко.

В эпизодах: Е. Балиев, П. Белоконь, П. Вескляров, Е. Веховская, Я. Глыб, Е. Дальская, Ф. Ищенко, М. Капенист, И. Кононенко, Н. Макаренко, И. Мережинский, О. Ножкина, В. Алексеенко, И. Покора, Н. Пишванов, И Романенко, Витя Срибный, А. Соколова, И. Тарапата, Г. Тищенко, В. Фушич, М. Хорош, Вова Шаров, В. Шевченко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Рассказ нищего» (по одноименному произведению И. Чавчавадзе), 9 ч.

Авторы сценария: В. Карсанидзе, Л. Эсакиа; режиссер-постановщик Л. Эсакиа; режиссер Г. Мравладзе; главный оператор Ш. Киладзе; главный художник Р. Мирзашвили; композитор Р. Лагидзе; звукооператор Д. Ломидзе. Комбинированные съемки: оператор Г. Касрадзе; художник С. Вашадзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Габро — Г. Абашидзе (дублирует К. Тыртов), Датико — О. Хатиашвили (А. Карапетян), Пепиа — А. Омиадзе (Г. Вицин), Тамро — М. Чахава (Н. Зорская), Гито — Г. Костава (А. Кмит), Шато — А. Кванталиани (Э. Геллер), Илья — А. Гомелаури (К. Барташевич), Яков — Э. Гаганидзе (Г. Юдин), Сандро — С. Лагидзе (Л. Фричинский). В детстве: Габро — Заза Гачечиладзе (Т. Сапожникова), Датико — Дато Данелия (И. Жукова).

●

«Костры горят» (по мотивам произведений Р. Гветадзе), 9 ч.

Сценарий С. Жгенти; режиссер-постановщик Ю. Кавтарадзе; оператор Г. Калатозишвили; режиссер Д. Абашидзе; художники: З. Медемариашвили, Т. Крымковская; композитор Б. Квернадзе; звукооператор О. Гегечкори.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Л. Воскальчук.

Роли исполняют и дублируют: Ирма — Л. Элиава (дублирует А. Кончакова), Жужуна — Н. Гамбашидзе (М. Кременева), Роин — М. Бебуришвили (Б. Кордунов), Окропир — Г. Тахадзе (А. Карапетян), Бочи — Д. Аба-

шидзе (К. Тыртов), Левантий—К. Даушвили (А. Кельберер), Георгий — Н. Чхеидзе (М. Туманишвили), Хосро — Э. Манджгаладзе (Я. Беленький), Амиран—Н. Пиранишвили (О. Мокшанцев), Эристо — И. Учанейшвили (М. Глузский), Кесария — М. Цулукидзе (М. Фигнер), Теофиле — Г. Талаквадзе (Д. Нетребин), Датуна — Г. Твалавадзе (М. Виноградова).

В эпизодах: А. Сихарулидзе, М. Канделаки, Г. Кокеладзе, Г. Габелашвили, Р. Хобуа, Ю. Суханов, Д. Славин, Г. Деметрашвили (дублируют: А. Панова, В. Файнлейб, В. Захарченко, В. Маренков, Е. Моргунов, Н. Грабе, А. Алексеев).

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Сплав», 9 ч., цветной.

Сценарий И. Есенберлина, М. Ерзинкян; постановщик А. Карпов; главный оператор М. Аранышев; художник-постановщик К. Ходжиков; оператор Ян Вон Сик; режиссер Д. Тналина; композитор А. Бычков; текст песни Б. Гайкович; звукооператор Г. Мирошниченко. Комбинированные съемки: оператор А. Коваль.

В ролях: Усенов, директор института — К. Байсеитов, научные сотрудники института: Егор Никитин — В. Сафонов, Бекен Асанов — Н. Жантурин, Камила — Р. Мухамедьярова, Зура — Ш. Джандарбекова, Тулеген — К. Кожабеков, Сандигуль — Р. Исмаилова, Еделобай — М. Бахтыгиреев, Даметкен — С. Майканова, Уралов, директор завода — П. Хромовских, Колястик — К. Максимов, Мурат — С. Дайрабеков.

В эпизодах: Ю. Померанцев, В. Низлученко, Л. Мартюшова, Г. Сальменов, Х. Каримов, Л. Страхова, В. Беляков, В. Мельников, Ш. Мусин, С. Бектаева, А. Катков, В. Лобко.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Индюки», 7 ч.

Автор сценария А. Грицюс; режиссер-постановщик В. Микалаускас; оператор И. Грицюс; художник И. Булака; композитор А. Белазарас; звукооператор С. Вількявичус.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют: Стумбрас — Н. Бернотас, Пусдяшрис — Н. Накас, Пусдяшрене — В. Летувайтите, Шяшплаукис — П. Жиндулис, Изабеле — А. Тумкявичене, Викшрас — А. Дабкявичюс, Рожите — В. Шарунайте.

Роли дублируют: П. Кашлаков, Н. Гаврилов, Т. Тимофеева, Г. Сатини, Л. Степанов, С. Мазовецкая, И. Губанова.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Пусть светит» (по одноименной повести Аркадия Гайдара), 4 ч.

Сценарий и постановка Е. Карелова; оператор Л. Бунин; художники: Б. Виноградов, Л. Платов; композитор А. Островский; текст песни Аркадия Гайдара; звукорежиссер В. Засимович.

Роли исполняют: Ефимка — Л. Харитонов, Верка — О. Наровчатова, мать Ефимки — Е. Мельникова, бабка Верки — Е. Мазурова, дед — Н. Новлянский, Собакин — М. Ульянов, командир отряда — Г. Дунц, Яша — В. Селезнев, Степан — П. Шальнов, Николашка — Дима Зайцев, Валька — Ксана Сивова.

В эпизодах: Андрюнов, В. Доминикянц, М. Мухитдинов, В. Ульянов, С. Палова, Л. Марков, И. Никитина.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Ключ», 6 ч., цветной.

Автор сценария М. Вольпин; режиссер-постановщик Л. Атаманов; художники-постановщики: А. Винокуров, И. Шварцман; оператор М Друян; композитор Л. Солин; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-декораторы: Д. Анпилов, П. Коробаев; художники - мультипликаторы: Ф. Хитрук, А. Петров, К. Чикин, Е. Хлудова, Г. Баринова, М. Восканьянц, Г. Золотовская, Е. Комова, Р. Миренкова, Л. Резцова, Т. Таранович, И. Березин, А. Давыдов, В. Караваев, Г. Караваева, К. Малянтович, М. Мотрук, И. Подгорский, Л. Попов, В. Шевков.

Роли озвучивают: В. Грибков, Л. Глущенко, А. Камолова, Г. Вицин, Р. Зеленая, Л. Пашкова, Т. Пельтцер, Е. Понсова, В. Лепко, С. Мартинсон, А. Папанов, В. Туманова, Г. Тусузов, Г. Дудник.

●

«Мультипликационный «Крокодил» № 4, 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Аркадьев, В. и А. Днепровы; режиссер-постановщик Д. Бабиченко; оператор Е. Петрова; художники-постановщики: П. Репкин, В. Соболев; композитор Н. Богословский; звукооператор Н. Прилуцкий; художники - мультипликаторы: В. Арбеков, М. Бузинова, И. Доуша, В. Зарубин, В. Караваев, К. Малянтович, В. Пекарь, И. Подгорский, В. Попов; художник-декоратор Д. Анпилов.

●

«Мультипликационный «Крокодил» № 5, 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Швецов; режиссеры: В. Пекарь, В. Попов; композитор А. Варламов; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-постановщики: И. Николаев, В. Попов, С. Русаков; художники: Ф. Епифанова, Е. Таппенберг, И. Подгорский, С. Маракасов, А. Коровина, В. Зарубин, В. Пекарь, Д. Анпилов; оператор Н. Климова.

Роли озвучивают: И. Любезнов, В. Лепко, А. Папанов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Приключение Перца», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Ф. Макивчук, П. Глазовой, Н. Билкун; режиссеры-постановщики: И. Гурвич, И. Лазарчук; постановщик Я. Горбаченко; оператор Г. Островский; композитор О. Сандлер; звукооператоры: И. Погон, Р. Пекарь; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, В. Дахно, М. Драйцун, К. Малянтович, В. Рабинович, Л. Телятников, А. Ткаченко, Б. Храневич, Д. Черкасский; художники-декораторы: Л. Гриценко, Ю. Добров, М. Малова.

Роли озвучивают: В. Гуров, Н. Гниповская, Н. Зоценко, Л. Козуб, Г. Лойко, Г. Нелидов, Л. Солошин.

●

«Веснянка», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Иванович; режиссер-постановщик Н. Василенко; композитор Ю. Рожавская; звукооператоры: И. Погон, Р. Пекарь; художники-постановщики: Г. Карлов, М. Малова; оператор Г. Островский; художники-мультипликаторы: М. Драйцун, К. Малянтович, Е. Рабинович, А. Ткаченко, Л. Телятников, Б. Храневич; художники-декораторы: Л. Гриценко, А. Вадов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Одним летним днем», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Бенно Плудра; оператор Гёц Нойманн; художники: Оскар Пич, Пауль Леменн; композитор Гюнтер Клюк; звукооператор Карл Трамбург.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют: Кристель Боденштайн, Эрик Вельдре, Альберт Гетторле, Моника Берген, Дитер Перлвиц, Манфред Отт, Фриц Дехо, Вилли Шраде.

Роли дублируют: Кристина — К. Козленкова, Ян — А. Генесин, Ганнес — Н. Орлов, отец Яна— Р. Чумак, Коллувайт — Б. Баташев.

●

«Любовь и второй пилот», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Лотар Кройц, Карл Андриссен и Рихард Грошопп; режиссер Рихард Грошопп; оператор Ойген Клагеман; художник Эрих Цандер; композитор Ганс Гендрик Вединг; звукооператор Макс Зандлер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Рихард Вагнер — Гюнтер Симон (дублирует Г. Юдин), Хорст Шуберт—Хорст Дринда (А. Песелев), Ильза — Герлинд Анерт (М. Лифанова), Рита — Бригитта Краузе (И. Карташева), Маделон Лусси — Ангелика Домрезе (М. Виноградова), Хемпель — Гюнтер Хаак (В. Прокофьев), Бюттнер — Вильфрид Вешке (Р. Панков).

●

«Семья революционеров», 9 ч., цветной.

Производство Пекинской студии художественных фильмов, КНР.

Авторы сценария: Ся Янь, Шуй Хуа; режиссер Шуй Хуа; оператор Цянь Цзян; художник Чи Нин; композитор Цюй Вэй; звукооператор Цай Цзюнь.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Чжоу Лянь — Юй Лань (дублирует Е. Переверзева). Цзян Мэй-цин — Сунь Дао-лин (И. Лурье), Цзян Ли-цюнь— Чжан Лян (А. Олеванов), Сяо Лянь — Лю Гуй-линь (А. Герман), Сяо Цин — Ши Сяо-мань (В. Журавлева), Мэн Тао — Ло Голян (П. Кашлаков), Лао Лю — Тянь Фан (М. Дубрава), Лао Ли — Вэнь Сиин (Н. Кузьмин), Лао Лян — Юй Ян (Ю. Соловьев).

●

«Пролог сопротивления», 8 ч.

Производство «Корейфильм», КНДР.

Авторы сценария: Тю Дон Ин, Хан Хен Вон; режиссер Кан Хон Сик; оператор Ген Гю Ван; художник Ким Хе Ир; композитор Ким Бен Дюн; звукооператор Ким Ван Сик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Сухобоков; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: профессор Цой Вон — Сим Ен (дублирует А. Консовский), жена профессора — Ким Рен Силь (Я. Жеймо), Дю Ок, их дочь — Ким Бок Су (Л. Матвеенко), Пак Тэ Сик — Пак Чан Хван (В. Кенигсон), Сун Чер — Ким Дюн Чер (В. Прокофьев), Ми Дя — Хон Ин Сун (Н. Гицерот), Рим Ден Су, ее брат — Хэ Бек Сан (В. Файнлейб).

●

«Крестоносцы» (по мотивам одноименного романа Генрика Сенкевича), первая серия, 9 ч., цветной.

Производство Лодзинской киностудии, творческий коллектив «Студио», Польша.

Авторы сценария: Ежи Ставинский, Александр Форд; режиссер Александр Форд; главный оператор Мечислав Ягода; художник Роман Манн; музыка Казимежа Серецкого; звукооператоры: Лешек Вронко, Леонард Ксенжек.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Ягенка— Уршуля Моджинска (дублирует Н. Головина), Дануся — Гражина Станишевска (Р. Куркина), Юранд— Анджей Шалявский (К. Тыртов), Зигфрид Де Леве— Генрик Боровский (К. Михайлов), Мацько — Александр Фогель (В. Хохряков), Збышко—Мечислав Каленик (Ф. Яворский), король Ягелло — Эмиль Каревич (А. Карапетян), брат Ротгер — Тадеуш Косударский (Б. Кордунов), княгиня Мазовецкая —Люцина Виницка (С. Коновалова), князь Мазовецкий— Тадеуш Бялошинский (К. Карельских), Куно фон Лихтенштейн — Мечислав Фойт (А. Алексеев), Фулько де Лорш — Леон Немчик (К. Барташевич), Толима — Збигнев Скворонский (В. Захарченко), Хлава — Мечислав Стоор (А. Фриденталь), Сандерус — Влодзимеж Скочиляс (В. Файнлейб), граф Венде— Северин Бутрым (Д. Нетребин).

В дубляже принимали участие: А. Хвыля, С. Чекан, В. Нещипленко, П. Савин, Д. Масанов, Я. Беленький, В. Беляева, А. Пирогов, А. Юрьев, Ю. Леонидов, Н. Граббе, И. Рыжов, В. Баландин, О. Голубицкий, Л. Кмит, М. Семенихин.

●

«Крестоносцы» (по мотивам одноименного романа Генрика Сенкевича), вторая серия, 9 ч., цветной.

Производство Лодзинской киностудии, творческий коллектив «Студио», Польша.

Авторы сценария: Ежи Ставинский, Александр Форд; режиссер Александр Форд; главный оператор Мечислав Ягода; художник Роман Манн; музыка Казимежа Серецкого; звукооператоры: Лешек Вронко, Леонард Ксенжек.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Ягенка— Уршуля Моджинска (дублирует Н. Головина), Дануся — Гражина Станишевска (Р. Куркина), Юранд— Анджей Шалявский (К. Тыртов), Зигфрид Де Леве—Генрик Боровский (К. Михайлов), Мацько —Александр Фогель (В. Хохряков), Збышко— Мечислав Каленик (Ф. Яворский), король Ягелло — Эмиль Каревич (А. Карапетян), брат Ротгер — Тадеуш Косударский (Б. Кордунов), княгиня Мазовецкая — Люцина Виницка (С. Коновалова), князь Мазовецкий — Тадеуш Бялошинский (К. Карельских), Куно фон Лихтенштейн — Мечислав Фойт (А. Алексеев), великий магистр ордена Конрад — Януш Страхоцкий (К. Трояновский), великий магистр ордена Ульрих — Станислав Яскюкевич (М. Глузский), Фулько Де Лорш — Леон Немчик (К. Барташевич), Толима— Збигнев Скворонский (В. Захарченко), Хлава — Мечислав Стоор (А. Фриденталь), Сандерус — Влодзимеж Скочиляс (В. Файнлейб), граф Венде — Северин Бутрым (Д. Нетребин).

В дубляже принимали участие: А. Хвыля, С. Чекан, В. Нещипленко, П. Савин, Д. Масанов, Я Беленький, В. Беляева, А. Пирогов, А. Юрьев, Ю. Леонидов, Н. Граббе, И. Рыжов, В. Баландин, О. Голубицкий, Л. Кмит, М. Семенихин.

●

«Солдаты в гражданской одежде», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Франчиск Мунтяну; оператор Григоре Ионеску; художник Тинку Джулио; композитор Теодор Григориу; звукооператор А. Саламаньян.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Ливиу Чулей, Коля Рэуту, Лика Георгиу, Мирча Константинеску, Флори Этерле, Титус Лаптеш, Дорин Дрон, Нуку Пэунеску, Мирча Сладек, Андрей Кодарча.

Роли дублируют: В. Рождественский, Д. Днепров, В. Осенев, Н. Александрович, К. Михайлов, А. Полевой, З. Чекулаева, О. Мокшанцев, О. Голубицкий, А. Игнатьев.

●

«Гордец Лойза», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ян Илек, Милош Велинский, Вацлав Кршка; режиссер Вацлав Кршка; оператор Йозеф Иллик; художник Богуслав Кулич; композитор Иржи Срнка; звукооператор Милан Новотный.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Лойза Зацпал — Вит Ольмер (дублирует В. Прокофьев), Вейта, его отец — Ладислав Богач (М. Зимин), Зденек Ержабек — Ярослав Сатаранский (А. Генесин), Ветка Ержабкова, его мать — Либуша Гавелкова (Н. Никитина), Эва Кунцова — Зузана Фишаркова (С. Мизери), Станин Прохазка — Ян Шмид (С. Коренев), Людмила — Эва Блажкова (Д. Столярская), Квапил, председатель кооператива — Ладислав Худик (А. Карапетян), Войтин, тракторист — Карел Габль (В. Гостинский).

●

«Карлтон-Браун — дипломат», 9 ч.

Производство «Боултинг Бразерс Продакшн», Англия.

Авторы сценария и режиссеры: Джеффри Делл, Рой Боултинг; оператор Макс Грин; художник Альберт Уидерик; композитор Джон Аддисон; звукооператор Джордж Стивенсон; продюсер Джон Боултинг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Карлтон-Браун — Терри Томас (дублирует О. Мокшанцев), министр иностранных дел — Реймонд Хантли (В. Осенев), полковник Беллингем — Торли Уолтерс (К. Михайлов), молодой король — Ян Баннен (В. Прокофьев), принцесса Ильена — Лючана Паолуцци (И. Карташева), Амфибулос — Питер Селлерс (Е. Весник), великий герцог Алексис — Джон Ле Мезюрье (В. Кенигсон).

●

«Аида» (по одноименной опере Джузеппе Верди), 11 ч., цветной.

Производство «Оскарфильм», Италия.

Режиссер Клементе Фракасси; главный оператор Пьеро Порталуни; композитор Ренцо Росселини.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

Роли исполняют: Аида — София Лорен, поет Рената Тебальди, Радамес — Лючиано делла Марра, поет Джузеппе Кампора, Рамфис — Антонио Кассинелли, поет Джулио Нери, Амонасро — Афро Поли, поет Джино Беки, фараон — Энрико Формини, Амнерис — Лоис Максвелл, поет Эбе Стиньини; танцуют Альба Арнова, Виктор Феррари, Чиро ди Пардо.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А01984. Подписано к печати 1/III 1962 г.
Формат бумаги 82×108 $^1/_{16}$. Печатных листов 10,6. Условных листов 17,31
Учетно-издательских листов 15,5. Тираж 26 000 экз. Заказ 1671
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.







ЭЙЗЕНШТЕЙН



рисунки • dessins • drawings

EISENSTEIN







Сергей Михайлович Эйзенштейн — великий советский кинорежиссер и теоретик киноискусства — обладал и незаурядным даром художника. Ни в дни работы над фильмами, ни в часы отдыха или в путешествиях не расставался он с карандашом. Так родились многочисленные тетради и альбомы его интереснейших зарисовок. Из коллекции рисунков Эйзенштейна, превышающей четыре тысячи, в книгу-альбом включено более трехсот самых интересных.

Книга рассчитана на распространение как в нашей стране, так и за рубежом.

Государственное издательство «Искусство» Москва, 1961. 225 стр. Цена 2 р. 60 к.

